



**HAL**  
open science

# Les espaces scéniques de la Cour de France, 1659-1792 : inventaire des sources, méthodes de traitement et nouveaux apports

Dominique Lauvernier

► **To cite this version:**

Dominique Lauvernier. Les espaces scéniques de la Cour de France, 1659-1792 : inventaire des sources, méthodes de traitement et nouveaux apports. Art et histoire de l'art. Université Paris sciences et lettres, 2018. Français. NNT : 2018PSLEP057 . tel-04368432

**HAL Id: tel-04368432**

**<https://theses.hal.science/tel-04368432>**

Submitted on 1 Jan 2024

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

# THÈSE DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres  
PSL Research University

Préparée à l'École Pratique des Hautes Études

Les espaces scéniques de la Cour de France, 1659-1792 :  
inventaire des sources, méthodes de traitement et nouveaux apports

École doctorale de l'EPHE – ED 472

Spécialité : HISTOIRE DE L'ART

Soutenue par :

**Dominique LAUVERNIER**

le 6 décembre 2018

Dirigée par :

**Sabine FROMMEL**

COMPOSITION DU JURY :

Mme Sabine FROMMEL  
EPHE  
Directrice de thèse

Mme Raphaëlle LEGRAND  
Sorbonne Université  
Rapporteur

Mme Elena TAMBURINI  
Università di Bologna  
Rapporteur

M. Jan Lazardzig  
Freie Universität Berlin  
Examineur



École Pratique  
des Hautes Études









# TABLE DES MATIERES

<b>TABLE DES MATIERES</b> .....	5
<b>INTRODUCTION</b> .....	15
HISTORIQUE de ma recherche .....	17
ETAT de la question .....	19
Les premières études .....	19
Etudes sur la "matérialité" des spectacles - représentations, costumes, décors, machines : les années 1980-1990 .....	21
Un regain d'intérêt dans la recherche contemporaine.....	24
Les restitutions virtuelles.....	28
DÉFINITION du sujet .....	30
Place du fonds français dans le patrimoine européen.....	30
Champ d'étude, les limites et les difficultés rencontrées .....	32
PLAN .....	37
REMERCIEMENTS.....	38
NOTES sur les conventions utilisées dans la thèse.....	39
<b>PREMIÈRE PARTIE Les Sources : <i>Inventaire et traitement</i></b> .....	41
<i>Sous-partie I :Etat des Sources et classement typologique</i> .....	43
Chapitre 1 : Etat général des Sources disponibles et essai de classement typologique d'ensemble .....	45
Introduction.....	45
1 - Les sources internes .....	46
a) Fonds de l'administration de la Cour .....	46
1) Présentation.....	46
2) L'administration royale et les spectacles.....	47
3) Etat de la question, absence d'un véritable inventaire.....	48
4) Principales séries O1 .....	49

5) Principe général de classement des archives.....	49
6) Typologie des sources.....	50
Les Registres de la recette et dépense .....	50
Les Registres d'ordres .....	52
Les Pièces justificatives des dépenses.....	52
Les <i>Inventaires</i> .....	56
Les Registres d'Entrées et sorties d'effets des magasins .....	57
Les dossiers artificiels.....	58
Les Relations .....	59
Les Plans .....	59
7) Sources non comptables de l'administration conservées en dehors des Archives	
Nationales.....	61
Les partitions .....	61
Les livrets d'œuvres lyriques et les éditions de textes dramatiques .....	62
Les maquettes de décor .....	62
Les maquettes de costumes .....	64
b) Les vestiges archéologiques.....	64
1) Les salles .....	65
2) Les décors scéniques.....	66
2 Les Sources externes .....	66
Presse et critique.....	66
Les <i>Mémoires</i> .....	67
Les Archives de la Comédie Française.....	67
Les archives en dehors de la Cour de France.....	68
Les vestiges en dehors de la Cour de France .....	68
Chapitre 2 : Typologie des sources graphiques et archéologiques.....	69
Introduction.....	69
1 - Terminologie des plans d'architecture .....	70
Usages de dessin, instruments .....	70
La vue perspective .....	70
La vue à vol d'oiseau .....	71
Le plan masse.....	71
Les coupes.....	72
Les croquis préparatoires .....	72
Le dessin de présentation.....	72
Le dessin contractuel .....	73
Le croquis en marge justificatif.....	73
Le dessin d'exécution.....	74
Le relevé .....	75
Le plan de distribution.....	75
Les planches pédagogiques .....	75

2 - Les décors scéniques : Terminologie et typologie de leur iconographie .....	76
a) Les décors en tant qu'artefact .....	76
La technique de construction (assemblage des pièces de bois, clous) .....	77
Le marouflage des revers .....	77
Les inscriptions de plantation et d'inventaire .....	78
Toiles, couches picturales, et touche .....	79
Rideaux, frises, ponts etc .....	80
Plantation, brisures, fermes, levée .....	80
Faux châssis, cassettes, mâts .....	80
Eléments isolés arbres, terrains, bancs de gazon, marchepieds etc. ....	81
b) Les dessins de décorations .....	81
Introduction .....	81
Le châssis .....	82
Les techniques de dessin .....	83
Les demi dessins .....	83
La simulation du rendu pictorial .....	84
Le dessin d'exécution .....	84
L'identification .....	85
Les représentations de l'ensemble de la décoration .....	86
<b>Sous-partie II : Méthodologie pour le traitement des sources</b> .....	89
Chapitre 1 - Examen critique de l'Existant .....	91
Introduction .....	91
1- L'exploitation des données textuelles du fonds O/1 pour l'historique des scènes et spectacles .....	93
a) Exemple de travail à partir de ma collation de sources des Archives Nationales : le Voyage à Fontainebleau de 1755 .....	93
b) Méthodologie pour la base de données calendrier .....	103
2 - Commentaire critique sur les numérisations de sources iconographiques par les institutions patrimoniales .....	107
Les maquettes planes BNF Opéra, les maquettes de costumes pour Gallica .....	107
Le fonds dit des "papiers Robert de Cotte" .....	109
Les partitions manuscrites des Départements de la Musique et de l'Opéra - BNF Gallica ..	109
Les Archives Nationales .....	109
Le fonds Pâris de la bibliothèque de Besançon .....	110
Le Service historique de la Défense, château de Vincennes .....	110
Le National Museum de Stockholm .....	111
Matériel, format et traitement utilisés pour mes propres photos .....	111
3 -Commentaire critique sur les modèles 3D de Salles de Cour .....	114
Introduction .....	114
a) La salle de l'Escalier des Ambassadeurs à Versailles .....	115
b) Le théâtre de Madame de Pompadour à Bellevue, article .....	121



c) La Salle du Manège à Versailles, version Bal .....	123
d) La Salle de la Comédie de la Cour des Princes, à Versailles .....	123
e) La Nouvelle salle de la Comédie à Versailles .....	124
f) L'Opéra Royal à Versailles .....	125
g) Les salles de Francesco Bibiena .....	126
Chapitre 2 : Méthodologie pour le traitement de sources en vue de la modélisation .....	127
1) Introduction théorique : a) L'image latente et définition de la démarche proposée .....	127
b) Les unités de mesure anciennes et leur conversion en CAO .....	130
2) Différents procédés de modélisation avec exemples .....	133
Introduction théorique .....	133
a) Le traitement des plans de bâtiment .....	134
b) La maquette blanche .....	138
c) La maquette virtuelle à partir des maquettes de décors .....	139
d) La colorisation des maquettes .....	140
e) Le traitement des vestiges de décoration restauration virtuelle .....	141
f) Le traitement des maquettes de Costumes .....	144
3) Rendu et interactivité .....	151
a) Les textures et leurs limites .....	151
b) La lumière .....	152
c) Le son .....	152
d) L'animation des actants .....	153
e) Parcours immersif et interface d'interaction .....	154
Conclusion de la PREMIÈRE PARTIE .....	158
<b>SECONDE PARTIE Les types d'espace : Nouveaux apports de mon enquête .....</b>	<b>161</b>
<b><i>SOUS-PARTIE 1 : Les Salles intérieures sous le Règne de Louis XIV : quel théâtre pour le Prince ?</i></b> .....	<b>163</b>
Chapitre 1 - Les Salles réalisées .....	165
1) La Salle des Machines d' <i>Ercole à Psyché</i> ; sa transformation postérieure. ....	165
2) Deux Salons aménagés .....	169
a) La Salle de Saint-Germain .....	169
b) La Salle des Ballets dite de Flore aux Tuileries .....	172
3) La Salle des Comédies Domestiques au Louvre - un lieu permanent inachevé .....	173
Chapitre 2 - Quelle grande salle pour les Palais du Prince ? .....	179
1) La Grande Salle de Le Vau au Louvre - Analyse du Plan de Le Vau – D'Orbay dit du Pont de la Paix .....	179
2) La Grande Salle de Le Vau à Versailles .....	185

3) La Salle des Ballets à Versailles après Le Vau d'Orbay: Vigarani, Mansart .....	188
Conclusion : Les petites Salles de Comédie .....	192
a) Versailles.....	192
b) Trianon .....	193
c) Fontainebleau .....	194
<b>SOUS-PARTIE II: Les Espaces démontables ou prévisionnels .....</b>	<b>197</b>
Chapitre 1 - Les Espaces extérieurs .....	199
1) Versailles, les salles de Parc : .....	199
2) La Cour de Marbre sous Louis XIV et Louis XV : la nostalgie du <i>Teatro in cortile</i> .....	200
Chapitre 2 - Les Espaces intérieurs : des théâtres démontables et transportables.....	209
1) Le théâtre construit pour le Ballet des <i>Eléments</i> donné aux Tuileries le 31 décembre 1721 .....	210
2) Les théâtres de marionnettes.....	211
3) Le théâtre de l'Escalier des Ambassadeurs .....	219
4) La Salle du Manège à Versailles: version prévisionnelle du Grand Théâtre 220	
5) LesThéâtres démontables de plein air .....	222
a) Le théâtre de Marly.....	222
b) L'énigmatique théâtre de la Grande maison de bois de Pâris .....	225
<b>SOUS-PARTIE III: Les machines et dispositifs scéniques .....</b>	<b>233</b>
Chapitre 1 - Machines "baroques": Fragments de connaissances .....	235
1) Les scènes de la Salle des Machines sous Louis XIV, nouvelles approches .....	235
2) L'Opéra ducal de Nancy .....	244
3) De petites machines à la Salle de laCour des Princes .....	247
4) Une curiosité expérimentale : la scène des Tuileries à périactes sous la Régence en 1721 .	249
Chapitre 2 - Les Grands Théâtres .....	255
1) Le Grand Théâtre du Manège des Grandes Ecuries 1745-1747 .....	257
2) Le Grand Théâtre de Versailles de 1770 .....	259
a) Une clé pour la compréhension et l'apport du Grand Théâtre : Boulett -.....	261
b) Machinerie et accessoires du Grand Théâtre d'après les archives .....	264

Chapitre 3 - La lumière et le son.....	271
1) Le luminaire.....	271
2) L'acoustique.....	278
<b>TROISIÈME PARTIE : Problématique des lieux du spectacle à la Cour de France, apports et synthèses.....</b>	<b>283</b>
<b><i>Sous-Partie 1 : espace du jeu scénique, espace du pouvoir</i></b> .....	<b>285</b>
Chapitre 1: L'espace du jeu scénique .....	287
1) L'espace de jeu du théâtre parlé .....	288
a) L'espace de jeu pour la comédie "classique": salon, place publique .....	288
b) Les deux créations du <i>Mariage de Figaro</i> .....	291
c) Scénographies du <i>Temple de Minerve</i> .....	297
<i>Thésée</i> .....	297
<i>Olympie</i> .....	299
2) L'espace de la pantomime et du ballet d'action au siècle des Lumières à la Cour de France.a .....	306
a) L'Acte de Ballet <i>Pigmalion</i> .....	306
b) L'opéra comique.....	310
Chapitre 2 : L'espace palatial du pouvoir monarchique .....	315
Introduction.....	315
1) Public - privé: La problématique des petites salles sous Louis XV et Louis XVI .....	318
a) L'éducation du Prince .....	318
b) Les Projets de Pâris pour Versailles .....	320
2) Le Grand Théâtre de Versailles .....	321
a) Le répertoire.....	321
b) L'exemple d' <i>Athalie</i> .....	324
<b><i>SOUS-PARTIE II - La gestion des espaces ou La course à l'abîme</i></b> .....	<b>335</b>
Chapitre 1 - La préparation de l'espace .....	337
1) Les théâtres de répétition.....	339
a) Le théâtre de Versailles et sa provenance (Bellevue) .....	340
b) Le théâtre de Fontainebleau .....	340
c) Le théâtre de Paris, ancien théâtre de la Foire et de l'Opéra-comique .....	341
2) La gestion des Manutentions et transports; la maintenance.....	342

Les magasins.....	344
4) La gestion des voyages.....	348
5) Les décisions : établir le répertoire. ....	356
a) La Ferté et ses partenaires.....	356
b) Marie-Antoinette.....	360
c) Les choix de La Ferté.....	362
d) Les rapports difficiles de La Ferté et de Marie-Antoinette.....	365
 Chapitre 2 - une difficile ambiance de travail.....	 371
1) Le rôle des Premiers Gentilshommes de la Chambre, de La Ferté, Pâris etc. ....	371
2) La contestation des sujets.....	378
Chapitre 3 - Les finances : un problème récurrent, qui participe du processus général de l'endettement de la Maison du Roi.....	381
CONCLUSION.....	392
 <b>CONCLUSION GENERALE.....</b>	 <b>395</b>
 <b>Tome 2 - ANNEXES textuelles.....</b>	 <b>411</b>
1 - BIBLIOGRAPHIE.....	412
Archives classées par ordre chronologique.....	422
2 - CHRONOLOGIE.....	430
3 - PIÈCES JUSTIFICATIVES ET TABLEAUX COMPARATIFS.....	439
1 -Le Théâtre à périactes monté pour le Ballet <i>Les Eléments</i> donné aux Tuileries le 31 décembre 1721.....	441
2 - <i>Mémoire</i> de Girault pour le Théâtre de marionnettes du Duc de Bourgogne.....	443
O/1/3002 - Dépenses imprévues - 1758.....	443
O/1/3154 et O/1/3134- 31 décembre 1760 - .....	449
3 -Etat du Plancher de la scène à la Salle de Comédie de Fontainebleau en 1749.....	451
4 - La création du <i>Mariage de Figaro</i> .....	453
5 - Exemple de pièce documentant les machines de Fontainebleau en 1754.....	459
6 - Les Machines du Grand Théâtre de Versailles en 1770 - 1771 .....	461
AJ/13/58, pièces datées de 1794 (an II), conservées sous la forme.....	488
7 - LUMINAIRES.....	490

Comparaisons du Luminaire de Salles de la Cour de France - Archives Série O1 - Fruiterie Menus Plaisirs .....	491
Luminaire pour la Salle du Manège .....	495
8 - <i>INVENTAIRES</i> des décorations scéniques .....	498
Décorations à Fontainebleau, Marly, Choisy d'après les <i>Inventaires</i> O/1/3154 // O/1/3134- 1760 1er Inventaire selon la décision du Roi .....	498
9 - Les décorations de <i>Persée</i> pour l'inauguration du Grand Théâtre en 1770 .....	515
4 - TABLE des ILLUSTRATIONS du TOME 3.....	523
5 - INDICES.....	552
Index général .....	552
Index des archives citées .....	557

### **TOME - 3 - ILLUSTRATIONS**





# INTRODUCTION





## HISTORIQUE de ma recherche

L'étude présentée dans cette thèse en histoire de l'art se propose d'explorer avec un nouveau regard et de nouvelles sources les espaces scéniques de la Cour de France sous l'Ancien Régime, plus précisément sous les trois derniers règnes.

Elle se situe dans un long parcours personnel de recherche discontinu depuis l'époque de la célébration du bicentenaire de la Révolution - il y a plus de vingt cinq ans maintenant. Discontinu parce que les loisirs disponibles pour la recherche ont été parcimonieux alors que j'exerçais une activité professionnelle à temps plein, et que l'encadrement d'une thèse sur un tel sujet était plus que problématique jusqu'à son acceptation par Madame Frommel. Ce parcours a été initié par la découverte fortuite du décor dit du *Temple de Minerve* exposé sur la scène du théâtre de Trianon, mais qui n'avait jamais été étudié ni daté ni identifié. A débuté alors une longue quête en France et en Europe sur le patrimoine historique des décors de scène, en vue de leur sauvegarde et de leur valorisation. Vers la fin des années 1990, la rencontre avec le Professeur de latin Philippe Fleury à l'université de Caen, initiateur de son Centre de Réalité virtuelle, m'a permis de découvrir l'apport considérable des nouvelles technologies de modélisation 3D et de rendu en temps réel. Sous sa direction, j'ai soutenu mon D.E.A. d'études en civilisation méditerranéenne sur le dossier préparatoire à une restitution virtuelle du théâtre de Marcellus à Rome, de ses origines à sa transformation en *palazzo*. Par ailleurs, devenu enseignant en études théâtrales à l'université et passionné d'opéra, mon approche de la restitution possible de ces scènes historiques a été fortement marquée par l'expérience de la pratique scénique et la nécessité de collaborations avec des musicologues et praticiens.

Des recherches menées sur le terrain jusqu'à ces dernières années, avec la visite de lieux, décors, machineries en Allemagne, Bohême, Suède, Italie du Nord, m'ont apporté une meilleure connaissance et une vue d'ensemble du patrimoine des théâtres de château. J'ai également été chargé de missions d'expertise des décors et machines de théâtres postérieurs à l'Ancien Régime à Valençay et Châtelleraut.

Au cours de ces huit années sous la direction de Madame Frommel, dans un contexte professionnel devenu très compliqué, le projet a considérablement évolué, en raison de difficultés que j'exposerai plus loin, mais aussi de l'exploration en profondeur du fonds de la Maison du Roi aux Archives Nationales.

Alors qu'il s'agissait au départ d'une thèse d'histoire de l'art centrée sur la mise en place approfondie d'un protocole de restitution 3D d'espaces scéniques significatifs du XVIII<sup>e</sup> siècle, telle la Comédie de Fontainebleau et ses décors, ou l'Opéra Royal de Versailles en 1770, l'aspect technique du processus de restitutions 3D s'est retrouvé en arrière-plan au profit d'une vue d'ensemble du fonctionnement et de l'évolution des espaces scéniques sous les trois derniers règnes. La nécessité de comprendre l'existant avant les scènes des deux derniers règnes m'a conduit à examiner des lieux antérieurs, jusqu'en 1659, et j'ai ainsi découvert des sources méconnues. Alors que la conduite d'une modélisation sérieuse s'avérait de plus en plus difficile sans véritable station de travail personnelle ni formation par un laboratoire en partenariat, ni accès aux théâtres palatiaux conservés, m'est apparue enfin la nécessité d'inventorier l'ensemble des sources d'archives, tâche qui, encore incomplète, a occupé ces dernières années. La participation depuis 2010 à de nombreux colloques internationaux, essentiellement de musicologie et d'histoire du théâtre, mais aussi d'histoire de l'art, m'a ouvert de nombreuses perspectives et des rencontres fructueuses. La nécessité de se référer au XVII<sup>e</sup> siècle italien, mais aussi à la Renaissance, grâce à l'instigation de Madame Frommel, dont c'est la spécialité, m'a aussi permis de mieux comprendre des traditions persistantes à travers les siècles, ou des plans obscurs.

## ETAT de la question

*Afin de comprendre ma démarche et les choix retenus dans cette thèse tant pour le champ d'étude que pour les méthodes, il convient de faire d'abord un état détaillé de la question.*

### Les premières études

Les salles de spectacle et les spectacles à la Cour de France ont fait l'objet d'études régulières depuis plus d'un siècle. Cependant, ces études demeurent le plus souvent des monographies sous forme d'articles, plus rarement d'ouvrages, et de catalogues d'exposition. Rares sont les thèses à avoir abordé ce domaine. Il n'existe à ma connaissance aucune synthèse d'ensemble, ni de véritable monographie archéologique pour les salles et les fonds de décors qui subsistent à Versailles et Fontainebleau.

Le théâtre de Fontainebleau, les théâtres de Madame de Pompadour, puis les spectacles de 1770 firent l'objet de publications du XIX<sup>e</sup> siècle à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Ces études rédigées par des chercheurs souvent méticuleux, capables de lire attentivement les sources d'archives, restent précieuses, mais ne répondent plus aux normes de la recherche actuelle, et demeurent marquées par un regard critique complètement dépassé. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle étaient également édités des *Mémoires* de membres de la Cour, qui n'ont pas fait pour la plupart l'objet d'éditions critiques modernes. Le cas le plus délicat est celui du mystérieux manuscrit du *Journal* de Papillon de La Ferté, partiellement publié en 1887 et toujours introuvable - nous ignorons même où son "éditeur" a pu le consulter.

Les études les plus nombreuses se situent dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Les fêtes de Versailles sous le règne de Louis XIV ont été fréquemment examinées, ainsi que les représentations de Molière, mais les espaces eux-mêmes sont en général analysés assez sommairement, sans doute en raison des archives lacunaires et de l'évidence trompeuse de l'icôno-

graphie et des relations des fêtes. Bien qu'ayant joué un rôle considérable, les salles des palais de Paris et de Saint-Germain sont les parents pauvres dans ces publications, avec bien souvent comme pour la Salle des Machines la répétition d'informations sans nouvelles interrogations ni examen des sources. Seuls de rares auteurs anglo-saxons et un auteur allemand <sup>1</sup> s'intéressent à des plans qui feront l'objet d'un traitement approfondi dans ma thèse. La spécialité même des auteurs, et le champ disciplinaire des revues et des ouvrages, font que les approches restent souvent liées à l'histoire de l'art et de l'architecture, ou de l'esthétique du régime monarchique, sans s'interroger sur le spectacle en soi et sa dimension matérielle. De manière générale, les certitudes dominent sur les questionnements, en particulier de la part des auteurs français. Le sujet est aussi sensible, dans la mesure où en arrière-plan se pose pour un Français la question de la grandeur de la France, de la valeur de sa culture et de l'apport de la monarchie. Une seule thèse de 3ème cycle, non publiée, et quasiment jamais citée, par Thierry G. Boucher, ne lésine pas sur les critiques régulières - et dûment justifiées par son auteur. Elle demeure aussi la seule monographie scientifique digne de ce nom consacrée à l'histoire des projets de la salle d'opéra à Versailles et de sa construction.

A l'occasion des développements qui suivront dans la thèse, l'apport des publications sera examiné au cas par cas. Voici les principaux repères.

Après d'anciennes études ponctuelles d'il y a un siècle, il y eut une monographie de publiée sur l'Opéra royal de Versailles à l'occasion de sa restauration en 1957 <sup>2</sup>. Quelques monographies furent également publiées dans la *Revue de l'Histoire du Théâtre*, dont les informations ont été aujourd'hui reprises et précisées dans les publications récentes.

L'ouvrage de Philippe Beaussant *Les Plaisirs de Versailles*, paru en 1996, consacre sa Troisième Partie *Les Lieux* à la revue chronologique, par règnes, des lieux de fêtes, concerts et spectacles à Versailles, château et ville compris, de l'arrivée de Louis XIV au pouvoir à la fin de l'Ancien Régime. Il s'appuie sur des sources comme les *Mémoires*, les archives (sans cote de pièces), différentes publications, et la thèse de Thierry G. Boucher. Le grand mérite de cette longue revue est de donner - à un public qui n'est pas un public de spécialistes, une idée assez juste de la variété des lieux, de leur caractère éphémère et provisoire. Fait rare, il s'inté-

---

<sup>1</sup> L'article de Barbara Coeymann et celui de G. Weber.

<sup>2</sup> Jean FERAY Les théâtres successifs du château de Versailles, Opéra de Versailles *Les Monuments historiques de la France* Bulletin trimestriel Numéro spécial Année 1957 - N°1 Janvier-Mars p.3-18  
L'inauguration de l'Opéra en 1770 (textes et documents) p.19-27  
Pierre VERLET Décors et costumes de l'Opéra de Versailles pour les spectacles de 1770 p.28-34  
André JAPY La restauration du théâtre p.35-48.

resse de près aux théâtres démontables. Les limites sont de deux ordres : l'exactitude des informations n'est pas toujours garantie, en raison même de la date de l'ouvrage et des sources utilisées très diverses, et les références demeurent générales, sans pages ni cotes exactes données en notes; ensuite le thème de l'ouvrage impose une limitation à Versailles, ce qui exclut de regarder l'ensemble des lieux, en tant que système, sur la même durée. La présente thèse reprend cette approche (et je me souviens combien Philippe Beaussant me soutenait dans mes recherches, lors de nos rares rencontres), en insistant sur la méthode à utiliser et sur des lieux et points jusqu'à présent négligés.

## **Etudes sur la "matérialité" des spectacles - représentations, costumes, décors, machines : les années 1980-1990**

Dans les dernières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, la dimension matérielle des spectacles de la Cour, leurs décors et costumes, les troupes qui étaient invitées, ont fait l'objet de quelques publications bien documentées, mais réduites à un évènement, un lieu, une période.<sup>3</sup>

La plus ambitieuse est celle de P.F. Rice, qui publia en 1989 un historique des spectacles au château de Fontainebleau, depuis la construction, renouvelant ainsi l'étude d'Ernest Bourges au siècle précédent<sup>4</sup>. Cet ouvrage, toujours fort utile, présente cependant un index à la limite de l'inutilisable, et un calendrier fondé essentiellement sur des sources imprimées, le recours aux archives demeurant plutôt l'exception; comme le montrera je l'espère cette thèse, les archives comptables de la Maison du Roi fournissent la base la plus sûre pour reconstituer l'histoire des spectacles dans ce lieu.

---

<sup>3</sup> Articles de Spire PITOOU "Rameau's *Dardanus* at Fontainebleau in 1763", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, CXVI, 1973, p.281-305; Spire PITOOU "Voltaire's *Tancrede* at Versailles in 1770" *Australian Journal of French Studies* vol.X (1973) p.310-316; Spire PITOOU "Voltaire's *Sémiramis* at Versailles in 1770" *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* T.84 (1974) p.148-155; Spire PITOOU "The Opera-ballet and *Scanderberg* at Fontainebleau in 1763", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, CXXIX, 1975, p.27-66; ou encore l'article de François MOUREAU "Les Comédiens-Italiens et la Cour de France" (1664-1697) *XVII<sup>e</sup> siècle* N° 130, Janvier-Mars 1981 p.63-81, s'intéresse surtout aux troupes et à leur répertoire.

<sup>4</sup> Ernest BOURGES, *Quelques notes sur le théâtre de la cour à Fontainebleau (1747-1787)*, Librairie historique des provinces, É. Lechevalier, 1892; Paul F. RICE *The Performing Arts at Fontainebleau from Louis XIV to Louis XVI*, *Studies in Music*, N°102, UMI Research Press Ann Arbor / London, 1989.

La thèse non publiée de l'Ecole des Chartes, de Nicole Vayssaire <sup>5</sup>, ne porte que sur les archives et les sources textuelles, les vestiges conservés à Trianon et Fontainebleau étaient encore inconnus. Son auteur m'a permis obligeamment de la consulter. Fondée sur une lecture attentive des sources d'archives complétée par quelques fonds de maquettes de décors, cette recherche m'a longtemps accompagné et permis mes premiers sondages dans la masse impressionnante des pièces justificatives alors fort peu citées de la série O/1, par ses nombreuses références aux cotes précises. Elle s'intéressait aux procédés de réalisation des décors, avec une dimension archéologique très appréciable, que la découverte postérieure des vestiges a permis de confirmer, et présentait de fort précieux tableaux de classement des décors selon les genres et les scènes représentées.

Un autre travail de grande valeur est le *Mémoire* de Maîtrise de Thomas Jacqueau sur les machines du théâtre de Mique à Trianon, soutenu en 1993, comprenant l'édition d'archives, suivi d'un DEA sur le machiniste Pierre Boulet, minutieuse recherche conduite à l'instigation de Martine de Rougemont. Essentiellement biographique, le dossier établi est exemplaire par l'appui très détaillé sur les pièces d'archives, et une synthèse sur une question peu connue. L'ampleur de la recherche biographique n'a pas permis à son auteur d'aborder les machines elles-mêmes, à l'exception de celles du Théâtre Mique, sur l'originalité desquelles il s'interroge. Il est dommage que cette recherche n'ait pas été poursuivie, ni même publiée, car il s'agit là de l'un des très rares travaux scientifiques de qualité sur les spectacles de la Cour. Je ne peux que partager ses constatations sur les lacunes de nos connaissances. A propos du théâtre de la Reine, il déclare : *"Il reste un important travail de recherche en archives à mener, qui puisse renseigner sur la nature de toutes les réparations, modifications qu'elles ont pu subir durant presque deux siècles. Il faudrait aussi effectuer un relevé précis de leurs situation actuelle, et entamer une inévitable procédure de datation de chacun de leurs éléments. Aucune de ces séries de données n'a été systématiquement constituée jusqu'à présent."* <sup>6</sup>. Son bilan critique de l'étude scientifique des sources est toujours d'actualité en 2018 : *"La rareté des travaux touchant à l'histoire technique des spectacles (autrement dit le manque de références aux fonds documentaires disponibles), la spécificité des éléments recherchés, pour lesquels Inventaires et outils de recherche font preuve d'une cécité presque totale, la multipli-*

---

<sup>5</sup> Nicole VAYSSAIRE "Les décors scéniques de l'Académie Royale de Musique et des Théâtres des châteaux de Versailles et de Fontainebleau (1760-1789)", Ecole des Chartes, 1980, et dans *Position de l'Ecole des Chartes* et 1982 Vayssaire (Nicole), "La fabrication des décors (1760-1789)", dans *Victor Louis et le Théâtre. Scénographie, architecture théâtrale en France aux XVIIIe et XIXe siècle*, Bordeaux, pp. 129-139.

<sup>6</sup> *Mémoire* p 69.

*cité et la richesse des fonds concernés, impliquent que ces dépouillements manquent totalement d'exhaustivité. "Les multiples sous-séries des fonds consultés n'ont pas toutes été dépouillées. D'autres fonds n'ont été qu'effleurés, les outils de recherche défailants n'ayant d'autre substitut que la patience et, surtout, la longueur de temps. " <sup>7</sup>. Son approche de l'histoire des spectacles, à contre-courant de la recherche académique des années 1980, est analogue à la mienne dans cette thèse : "Il s'agissait [...] de réaffirmer qu'il est possible - et nécessaire - de contribuer à l'histoire du théâtre en se penchant sur l'histoire des aspects matériels et concrets des représentations théâtrales."*

En 1997, Pierre Pinon soutenait sa monumentale thèse de 2620 pages, *Pierre-Adrien Pâris architecte (1745-1819), ou l'archéologie malgré soi*, qui n'a été éditée qu'en 2007. La partie du Volume I *La Vie et L'ŒUVRE De Pierre--Adrien Pâris I La Formation (1745-1774) L'architecte de Cour (1775-1792) Partie B : Pâris Dessinateur de la Chambre et du cabinet du Roi, et Architecte des Menus-Plaisirs (1778-1789)* p. 331-717, est consacrée à la période au service de la Cour et de l'Opéra, et elle est librement accessible en ligne sur le site de la Bibliothèque de Besançon, ainsi que les autres volumes <sup>8</sup>. Je n'ai eu connaissance de cette thèse monumentale qu'au printemps dernier, grâce aux ressources en ligne.

L'auteur, très minutieux, rectifie nombre d'erreurs et approximations antérieures, en particulier pour les maisons de bois et la construction du hangar-magasin puis dans ce hangar des célèbres salles des Assemblées et Etats aux Menus Plaisirs de Versailles, en s'appuyant sur les dossiers du fonds Pâris et sur le fonds des Archives Nationales. Il a le mérite aussi de s'intéresser aux "théâtres provisionnels" ou théâtres démontables, ce qui était à l'époque laissé sous silence. Pour la partie consacrée à Pâris décorateur, les résultats sont beaucoup plus variables. Il s'appuie de fait sur l'excellent travail préalable de Nicole Vayssaire - dont il ne semble connaître d'après sa Bibliographie que la Position et la version publiée sous forme de bref article en 1982.

Il propose également des classifications et des analyses sur la méthode de réalisation d'un projet de décor. Cette étude des décorations demeure cependant assez rapide, et tout un travail

---

<sup>7</sup> *Mémoire* p. 5.

<sup>8</sup> lien actuel <http://memoirevive.besancon.fr/?id=236> - Sommaire - Vol. 1-1A - Vol. 1-1B - Vol. 1-2 - Vol. 2 - Vol. 3 - Vol. 4 - Vol. 5 - Index; seul le volume de planches n'est pas disponible, il est inclus dans un projet de publication en 2017. A la date de la rédaction finale de ma thèse, il n'est toujours pas disponible en ligne ....



reste à faire, que j'amorce dans cette thèse. Il tente de déterminer quels décors ont été réalisés par Pâris pour la Cour et l'Opéra, et quels dessins du fond leur correspondent. La spécialité de l'auteur, histoire de l'architecture, explique les difficultés rencontrées quand il s'agit d'arts du spectacle. La liste des œuvres en annexe comporte des erreurs remarquables, notamment pour plusieurs spectacles déclarés montés au Grand Théâtre de Versailles <sup>9</sup>, ainsi que des confusions <sup>10</sup>. Il est surtout étonnant, alors que Pierre Pinon s'est appuyé de très près sur les sources de la Maison du Roi pour les salles du hangar à Versailles, qu'il se contente du fonds de Besançon (dessins, journal et *Inventaires*), cite en majorité une seule cote O/1/3074 (année 1786) - ma thèse montre quel degré d'informations procure la série des pièces justificatives annuelles et les *Inventaires* du règne de Louis XVI. Ces lacunes sont flagrantes dans la chronologie détaillée avec Sources qu'il propose en Annexe et dans ses développements sur les décors. Sans se référer aux sources des comptes annuels, ses tentatives d'identification des décors demeurent très approximatives <sup>11</sup>. La thèse du chercheur suisse Marc-Henry Jordan sur les dessins de décorations de la collection Pâris n'est toujours pas soutenue à la date d'achèvement de mon texte.

## Un regain d'intérêt dans la recherche contemporaine

A partir de la fin du XX<sup>e</sup> siècle, depuis une vingtaine d'années, les recherches se multiplient à l'occasion de colloques, de thèses, d'expositions.

Ce sont d'abord des catalogues majeurs comme les décors du fonds des Archives Nationales étudiés par Jérôme de La Gorce en 2010 <sup>12</sup>, ou en 2005 le catalogue de l'exposition sur la Comédie de Fontainebleau à la remarquable qualité scientifique, à l'occasion de la dé-

---

<sup>9</sup> Par exemple ni *Agis* ne fut monté au Grand Théâtre de Versailles, ni *Didon*.

<sup>10</sup> Comme entre l'opéra-comique et le Ballet du *Déserteur*, erreur reprise dans l'article de Castellucio sur Marly; confond la décoration de *La Reine de Golconde* du Grand Théâtre de Versailles avec celle de l'Académie Royale de Musique, etc.

<sup>11</sup> . Il relève également un Temple d'Athalie dans le volume R1 du fonds Pâris, 17 et 18 (celui que j'ai identifié comme le décor de l'*Athalie* de 1770), sans proposer d'attribution, alors que le même décor figure aussi dans un autre volume avec la mention "Grand Théâtre de Versailles par Machy".

<sup>12</sup> *Dans l'Atelier des Menus Plaisirs du Roi. Spectacles, Fêtes et cérémonies aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Archives Nationales - Artlys Versailles, 2010.

couverte du fonds ancien de décors <sup>13</sup>. On peut citer aussi le catalogue de l'exposition de 2015-2016 à Versailles <sup>14</sup>, les ouvrages accompagnant cette exposition <sup>15</sup>, et la dernière campagne de restauration de l'Opéra Royal <sup>16</sup>. De petits articles de grande diffusion ont enfin été publiés par le régisseur des théâtres du château de Versailles <sup>17</sup>.

D'autres petites publications fort bien documentées, et s'appuyant occasionnellement sur des sources inédites, complètent aussi notre connaissance des théâtres secondaires, sans épuiser la question, ni s'abstenir d'erreurs. <sup>18</sup>

---

<sup>13</sup> Vincent DROGUET Marc-Henri JORDAN, *Théâtre de Cour. Les spectacles à Fontainebleau au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2005. Le décor restitué du *Déserteur*, présenté avec d'autres pièces majeures du fonds retrouvé, sera de nouveau présenté au public à l'occasion de l'exposition Marie-Antoinette, *Marie-Antoinette*, Catalogue d'exposition, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2008.

<sup>14</sup> Elisabeth CAUDE, Jérôme de LA GORCE, Béatrix SAULE, *Fêtes et divertissements à la Cour*, Château de Versailles, Gallimard, 2016.

<sup>15</sup> L'ouvrage collectif *Architectures de Théâtre à Versailles Lieux présents et lieux disparus*, Honoré Clair - Château de Versailles 2015 :

Vincent PRUCHNICKI La comédie de la cour des Princes p.13-29,  
Stéphane CASTELLUCIO La comédie de l'aile Neuve p.31-49,  
Jean-Claude LE GUILLOU Le théâtre des Cabinets p.53-71,  
Jean-Paul GOUSSET Le Théâtre de la Reine à Trianon p.73-87,  
Jérôme de LA GORCE La salle du Manège de la Grande Ecurie p.91-105,  
Raphaël MASSON La triple configuration de l'Opéra royal p.107-123,  
Jérôme de LA GORCE Les maisons de bois pour les bals de la reine p.125-15.

On peut citer également l'ouvrage collectif à l'occasion de l'exposition *Versailles et la musique de cour*, Bibliothèque municipale de Versailles, Magellan et Cie, Versailles, 2007.

<sup>16</sup> Jean-Paul GOUSSET, Raphaël MASSON *Versailles L'Opéra Royal*, Etablissement public du musée et du domaine national de Versailles, Editions Artlys, Versailles 2010;

<sup>17</sup> Jean-Paul GOUSSET, Damien RICHTER, Découvertes. Les décors de scène conservés au théâtre de la Reine et à l'Opéra royal de Versailles, *Versalia - Revue de la Société des Amis de Versailles* N°6, 2003, p.18-34;

Jean-Paul GOUSSET, Le Temple de Minerve, *Les Carnets de Versailles* N°10 Octobre 2016-Mars 2017 p.10-15;

Jean-Paul GOUSSET, Restaurations et restitutions pour une exposition, Versailles, Château de Versailles De l'Ancien Régime à nos jours, janvier-février-mars 2017, p.36-42.

<sup>18</sup> Stéphane CASTELLUCIO Le théâtre de Marie-Antoinette à Marly; société de l'Histoire de l'Art Français, Séance du 2 février 1991, *Bulletin de la société de l'Histoire de l'art français* Année 1992, Paris, 1993;

Vincent PRUCHNICKI, "Un théâtre au château de Versailles : la comédie de la cour des Princes", 2009, Article en ligne du Bulletin Centre de Recherche du Château de Versailles,

<https://journals.openedition.org/crcv/10909?lang=en>

Franck DEVEDJIAN Madame de Pompadour sur scène : le théâtre du château de Bellevue, à Meudon *Versalia* 2017 p.145-158;

Il n'existe cependant encore aucune monographie scientifique digne de ce nom pour les théâtres historiques du château de Versailles, l'Opéra Royal <sup>19</sup> et la salle de Marie-Antoinette, ni d'ouvrages sur la problématique de leur réutilisation, ni aucun catalogue raisonné du fonds de décors, rien de comparable donc aux travaux suédois par exemple (Gripsholm restant cependant malgré son intérêt archéologique majeur l'oublié de chercheurs) <sup>20</sup>. L'absence de publications analogues pour les deux théâtres de Bohême du XVIII<sup>e</sup> siècle limite aussi les possibilités de confrontations à l'échelle des Cours européennes.

Les salles palatiales de Paris demeurent encore méconnues. La remarquable thèse de Philippe Cornuaille consacrée aux décors de Molière <sup>21</sup> offre de nouvelles analyses fort pertinentes de la salle du Palais Royal, mais s'étend assez peu sur les espaces du parc de Versailles, et surtout ne présente aucune mention de l'espace scénique de la Salle des Machines en 1671 pour *Psyché*, pour laquelle il existe pourtant un plan. De même Guillaume Fonkenell <sup>22</sup> et Alexandre Cojannot ne présentent aucune analyse de la scène des Tuileries, et ce dernier demeure très sommaire pour les salles du Louvre.

---

Jean-Claude LE GUILLOU Le théâtre des Cabinets dans l'Escalier des Ambassadeurs à Versailles *Versalia* 2017 p.159-164. L'ouvrage de Philippe HOURCADE, *Madame de Pompadour et le théâtre des Cabinets du roi*, Michel de Maule 2014, traite essentiellement du répertoire et du fonctionnement des trois théâtres, Cabinets, Escalier des ambassadeurs et Bellevue.

Il faut ajouter l'article de Thierry G. BOUCHER sur Saint-Germain, aussi fiable que sa thèse.

<sup>19</sup> On ne peut considérer comme originale la Master's Thesis de Nancy R. Rivers, *The Versailles Opéra*, résumée dans un article paru dans la revue annuelle des publications par les "graduate students" de la Florida State University, Department of Art History, *Athanos* XX, 2002, p.53-65. Outre les sources françaises traduites en anglais, c'est un travail de seconde main; l'article ne se réfère à aucune source d'archives de la Maison du Roi, seulement à des ouvrages anglo-saxons, et des traités. Les pages les plus pertinentes et riches concernent l'influence possible de Fontana pour cette salle.

<sup>20</sup> Agne BEIJER *Drottningholms slottsteater på Lovisa Ulrikas och Gustaf III:s tid*, Drottningholms Teatermuseum, Stockholmsmonografier, utgivna av Stockholms Kommun 41, Liber Förlag, Borås 1981.

Willmar SAUTER, David WILES *The Theatre of Drottningholm - Then and Now. Performance between the 18th and 21st centuries*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Theatre Studies 4, Stockholm University 2014.

Hans-Joachim SCHOLDERER *Das Schlosstheater Ludwigsburg. Geschichte, Architektur, Bühnentechnik, mit einer Rekonstruktion der historischen Bühnenmaschinerie*, Staatliche Schlösser und Gärten, Baden-Württemberg, Monografien Band I, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte E.V., Band 71, Berlin 1994.

Barbro STRIBOLT *Scenery from Swedish Court Theatres, Drottningholm, Gripsholm*, Stockholmia Förlag, Drottningholm Teatermuseum, City of Stockholm, 2002.

<sup>21</sup> *Les décors de Molière, 1658-1774*, Presses de l'université paris-Sorbonne, Paris, 2015.

<sup>22</sup> *Le Palais des Tuileries*, Honoré Clair, Arles, 2010.

La recherche internationale qui s'est développée au cours de cette période récente des vingt dernières années a cependant été fort fructueuse pour notre connaissance des spectacles de Cour en Europe. Elle porte sur les salles des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et l'art de la scène Renaissance et "baroque", les architectes et scénographes; les références en seront données dans la bibliographie et au cours des développements de cette thèse. Ainsi le colloque international consacré aux Vigarani a permis de rectifier au moins l'une des erreurs sur les sources iconographiques documentant la Salle des Machines <sup>23</sup>.

De manière plus générale se développent des recherches internationales sur les compositeurs comme Cavalli, Lully, Rameau mais aussi Grétry, sur la danse baroque et le ballet d'action, les études de Benoît Dratwicky sur Dauvergne <sup>24</sup> et la première étude publiée sur une "création" au Grand Théâtre de Versailles <sup>25</sup>. Une autre forme de recherche s'est développée avec les séminaires sur l'art de la scène, de l'acteur, de la danse par le GRIMAS et l'ACRAS <sup>26</sup>, certains auxquels j'ai pu assister. Des partitions inédites sont découvertes pour le répertoire de la scène, et de nombreux enregistrements d'œuvres lyriques des deux premiers siècles de l'histoire de l'opéra sont publiés.

Françoise Rubellin à l'Université de Nantes, avec plusieurs collaborateurs, et une mission subventionnée par des fonds publics, a mis en place une base de données sur les Italiens et les spectacles forains. Pauline Lemaigre-Gaffier a soutenu la première thèse sur les Menus Plaisirs, remarquable travail sur cette administration, dont mes recherches ont confirmé certains jugements <sup>27</sup>.

---

<sup>23</sup> Walter BARICCHI -Jérôme de LA GORCE, dir., *Gaspare e Carlo Vigarani. Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV, De la cour d'Este à celle de Louis XIV*, Actes du colloque international Italie 6-7 juin 2005, Versailles 9-10 juin 2005, Biblioteca d'arte, Silvana Editoriale - Centre de Recherche Château de Versailles, Milano, 2009.

<sup>24</sup> Benoît DRATWICKI, *Antoine Dauvergne (1713-1797). Une carrière tourmentée dans la France musicale des Lumières*, Mardaga, Wawre, 2011.

<sup>25</sup> Benoît DRATWICKI *Persée*, 1682. Versailles, 1770: "Lully d'un siècle à l'autre", *Lully Persée 1770* 2 CD et livret Alpha classics Collection Château de Versailles, 2016.

<sup>26</sup> Groupe de Recherches Interdisciplinaire sur la Musique et les Arts de la Scène, Paris - Sorbonne, et Association pour un Centre de Recherche sur les Arts du Spectacle aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles.

<sup>27</sup> Pauline LEMAIGRE-GAFFIER *Administrer les Menus Plaisirs du Roi. L'Etat, la Cour et les Spectacles dans la France des Lumières*, Collection Epoques, Champ Vallon, Ceyzérieux 2016.

D'autres travaux sont en cours par exemple sur les musiques d'entractes du théâtre <sup>28</sup>, dans des domaines dont j'avais ponctuellement souligné l'intérêt au début de mes recherches, et qui se retrouvent l'objet de questionnements à l'occasion de ma lecture des archives pour cette thèse.

De mon côté, outre les communications et interventions non publiées <sup>29</sup>, j'ai consacré quelques articles ou chapitres imprimés ou en ligne, totalement ou partiellement en rapport avec la Cour de France. Trois ont paru au début de mes recherches <sup>30</sup>, et sept textes dans les dernières années <sup>31</sup>.

## Les restitutions virtuelles

Accompagnant ces recherches apparaissent depuis peu des propositions de restitutions virtuelles des salles de la Cour de France. Réalisées pour la plupart sur commande par des agences de graphistes, ces restitutions ciblent le grand public, comportent des imprécisions archéologiques, ne sont pas conçues comme des outils de recherche archéologique et ne peuvent initier un dialogue avec les praticiens du répertoire.

La modélisation 3D puis la réalité virtuelle, réservées à de puissantes et très coûteuses installations jusqu'en 2000, pour l'industrie ou la recherche scientifique de haut niveau, s'est en effet peu à peu banalisée grâce à la montée en puissance de calcul des processeurs, destinés tant aux cartes mères qu'aux cartes graphiques, l'augmentation de la capacité et de la rapidité en *mémoire* vive, les progrès des algorithmes et la montée en résolution des dispositifs de visualisation. Alors que j'évoquais encore en 2009 l'UHD/4K comme l'objectif à court terme et paraissais farfelu, cette résolution est devenue la norme minimale des téléviseurs, et en immersion virtuelle, on ne peut plus envisager moins que la HD pour les seuls dispositifs accessibles au grand public - les casques de réalité virtuelle adaptables aux derniers smartphones.

---

<sup>28</sup> La thèse en cours de Matthieu Franchin à l'Université Paris-Sorbonne *Les agréments du théâtre : musique et danse à la Comédie-Française (1680-1793)*.

<sup>29</sup> Communications non publiées portant sur les questions suivantes : circulation dans les espaces cour, espace de la danse, Lesage et le théâtre comique; des interventions sur les possibilités de la restitution virtuelle appliquée aux scènes historiques, essais de restitution de dispositifs scénographiques décrits par Furtenbach et à Vienne, Le Vau, Salle des Machines, Fontainebleau, l'Opéra Royal pour *Persée*, l'administration.

<sup>30</sup> Sur le *Temple de Minerve*, les ouvrages de Gossec à la Cour, et l'historique des mises en scène d'*Athalie*.

<sup>31</sup> Sur les scénographies de Grétry *Amadis* à l'Opéra, les dessins de théâtre de Carlo Fontana, les sources pour les Habits, la comédie-ballet *Les Hommes* à Fontainebleau, le luminaire, les ordres Anthropomorphes dans les salles et les décorations, ce dernier en co-écriture avec Raphaël Tassin.

Les équipes d'archéologues et de restaurateurs du patrimoine ont eu recours de par le monde à différentes techniques de modélisation 3D, avec des résultats impossibles à atteindre par les moyens traditionnels.

Je n'en ferai pas ici l'historique, qui serait hors de propos, mais j'analyserai différentes pratiques et travaux dans les développements consacrés à l'application des nouvelles technologies au corpus de mon étude. La modélisation 3D (en tant que restitution) n'a jusqu'à présent été utilisée que ponctuellement dans le domaine de l'espace scénique. Des modèles que je qualifierai charitablement de "très approximatifs" côtoient quelques très sérieux projets, menés avec toute la rigueur scientifique nécessaire. Dans un champ chronologique et spatial allant de l'antiquité au baroque, et aux scènes du siècle dernier, en Europe et parfois, sur le continent Nord-Américain. Lorsque à partir de la fin des années 1990 j'ai commencé à présenter un modèle encore très sommaire du *Temple de Minerve* associant les maquettes conservées à la BNF-Opéra et les vestiges que j'avais pu photographier, très rares étaient les tentatives de modélisation 3D dans le domaine de l'histoire de lieux de spectacle. Se distinguaient le travail sur les machines baroques par le professeur américain Frantz Mohler, les salles du groupe Theatron, essentiellement des théâtres de l'Antiquité, le domaine où les essais étaient les plus aboutis. C. Williford réalisa il ya près de vingt ans les modèles de quelques salles du XVII<sup>e</sup> siècle dont la Salle du Palais Cardinal. Le travail le plus récent et le plus scientifique sur des salles anciennes et disparues est la reconstitution de l'Opéra ducal de Nancy et l'Opéra du Tage par Eduardo Francisco Durão Antunes <sup>32</sup>. En France, ces dernières années ont vu la parution du modèle sommaire du théâtre de Madame de Pompadour à Bellevue, les modèles de la salle de l'Escalier des Ambassadeurs, de la salle de Comédie et de la salle de l'Aile Neuve de Versailles qui ont été présentées au public lors de l'exposition de 2016. La majorité de ces restitutions 3D présentent des images fixes de rendus calculés, des vidéos pré-calculées également; très peu ont recours à la réalité virtuelle interactive et en temps réel <sup>33</sup>. Je ne connais aucune restitution qui soit un support à une recherche menée en partenariat avec des chercheurs et praticiens de la scène.

---

<sup>32</sup> *Ópera do Tejo - Investigação e reconstrução tridimensional*, Dissertação de natureza científica para obtenção do grau de Mestre em Arquitectura, Lisboa, Universita de Lisboa, Faculdade de Architecture, Março de 2015.

<sup>33</sup> En ce sens l'équipe du CIREVE à l'Université de Caen-Normandie, sous la direction du professeur Philippe Fleury, propose un travail exceptionnel, bien que le seul édifice de spectacle restitué soit actuellement le Th de Pompée. L'immersion stéréoscopique en temps réel a progressé d'un écran d'une petite salle à une salle amphithéâtre avec projection HD, et enfin depuis à une salle immersive qui est la plus grande de France qui ne soit pas destinée à l'industrie.

## **DÉFINITION du sujet**

Cette thèse envisage l'étude des espaces scéniques de la Cour de France à partir de 1659, comme un tout, et non sous l'angle de lieux, de périodes, ou de genres représentés; elle envisage aussi les diverses méthodes qui seraient appropriées à la compréhension et la restitution de ces espaces. A ma connaissance, il n'y a jamais eu de tentative d'approche globale des trois règnes, de l'ensemble des lieux, et de leur fonctionnement. Je vais tenter de justifier brièvement ces choix.

## **Place du fonds français dans le patrimoine européen**

La Cour de France était l'une des plus riches et des plus puissantes d'Europe, et elle s'est peu à peu dotée, comme ses voisines, de salles de spectacle réservées à son usage privé. Le cas de la France est particulier dans la mesure où se constitue un état très centralisé au vaste territoire, le monarque résidant dans ou à proximité de la capitale. Si des cas semblables ne sont pas exceptionnels en Europe, comme en Suède, ou à Vienne, ou Madrid, l'ambition de puissance propre à la monarchie française modifie la donne; ne serait-ce que par le nombre de lieux. La majorité des salles de spectacle réalisées par les Cours d'Europe sont situées, depuis la Renaissance, dans des villes et palais sur des territoires de taille bien inférieure à celle de la France à partir du règne de Louis XIV.

Que reste-t-il aujourd'hui de ce patrimoine européen ? Des théâtres de Cour assez nombreux, plus ou moins conservés dans leur état d'origine. Certains de ces théâtres aux fonds exceptionnels tenant plus du théâtre privé d'un grand aristocrate que du spectacle d'apparat d'une cour royale, comme ceux de Bohême, Ceski Krumlov, Litmosyl, ou en Russie, Ostankinov. Dans certains cas de théâtres royaux également, on peut considérer qu'il y a une différence d'échelle entre les scènes, comme en Suède Drottningholm, Confidencen et Gripsholm, cas de figure que nous allons retrouver à la Cour de France. Du matériel scénique originel, les

vestiges sont assez rares, des destructions de machineries originelles comme à Schwetzingen ou Bayreuth après la Seconde guerre mondiale n'ayant pas amélioré la situation. Sans les citer toutes, les machineries les plus importantes en grande partie d'origine se trouvent encore à Ludwigsburg, Drottningholm, Gripsholm, Litmosyl et Cesky Krumlov, Ostankinoremontant au plus tôt à la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce qui subsistait du Teatro Farnese a disparu lors de la seconde guerre. Plus rares encore sont les fonds de décorations datant du XVIII<sup>e</sup> siècle, les seuls préservés et les plus riches étant ceux de Suède et de Bohême.

La Cour de France fait aujourd'hui figure de parent pauvre, même si les deux salles de Versailles, l'Opéra Royal et le théâtre de Marie-Antoinette, sont toujours là, consciencieusement mais dûment restaurés. Le peu qui subsistait de la machinerie de l'Opéra a disparu lors de la restauration de 1957, demeurent aujourd'hui quelques pièces et la structure en charpente, et la machinerie de Trianon a été partiellement reconstruite. Quelques décors originaux ont miraculeusement survécu à l'époque révolutionnaire qui a vidé ces châteaux de l'essentiel de leur mobilier et équipements. Alors que jusqu'en 1990, on croyait qu'il ne subsistait aucun décor de l'Ancien Régime en France, j'ai ainsi identifié le décor dit du *Temple de Minerve*, daté de 1754, le plus ancien décor de scène en châssis à l'italienne conservé connu à ce jour en Europe. A partir d'octobre 2000, la conservation de Fontainebleau découvrait dans une loge du Théâtre Impérial qui n'avait jamais été vidée depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, et parmi les décors du Théâtre Impérial, un ensemble disparate d'une cinquantaine d'éléments de décorations datant des années 1760-1780 pour les salles de Versailles et Fontainebleau, dont une partie du décor du ballet d'action *Le Déserteur* et les coulisses d'un décor de *Numitor*. Il semble aussi qu'une partie du fonds de la scène du théâtre de Trianon remonte à l'Ancien Régime, réemployé. J'avais noté ainsi au dos d'une décoration la mention "*Azor*", et le régisseur Jean-Paul Gousset pense que au moins un terrain et deux arbres isolés remontent aussi à cette époque. On observe encore un fonds de décor de prison réemployé à l'envers et inversé, et les inscriptions de la *Chambre Rustique* pourraient désigner des toiles réemployées.

Les fonds d'archives administratives et comptables de ces Cours d'Europe sont encore loin d'être totalement inventoriés, publiés, exploités, et celles de la Cour de France constituent, de par leur volume, peut-être le fonds le plus considérable en Europe même si, comme nous le verrons, il documente essentiellement les deux derniers règnes. Il convient d'ajouter à ces documents textuels des fonds disparates et lacunaires, à certaines périodes, tant pour les costumes que pour les décors, et de nombreux plans. Il subsiste également quelques matériels pour les ouvrages lyriques représentés à la Cour, et des livrets.



Il m'était donc difficile de proposer une étude ciblée ayant quelque ampleur. Le fonds de décors, et en particulier le *Temple de Minerve*, m'est devenu au fil des années inaccessible<sup>34</sup>, ainsi que les scènes des deux théâtres palatiaux de Versailles. Il aurait été possible, comme dans le projet initial, de faire une monographie de la Comédie de Fontainebleau, mais, outre qu'il m'a fallu pousser des investigations assez loin pour tenter de comprendre ce lieu, l'inaccessibilité du *Temple*, la nécessité de relevés photogrammétriques de la façade de l'aile du Primitice en vue d'une modélisation précise des volumes, et l'ampleur de ce travail de modélisation, m'ont fait renoncer à ce projet, au moins sous la forme d'une thèse. Les problèmes que posait l'accès devenu impossible aux deux scènes de Versailles, surtout celle de l'Opéra, célèbre mais en même temps comme le montrera cette thèse, encore peu étudiée à un niveau scientifique, rendaient une monographie de l'Opéra Royal irréalisable. C'est finalement le riche fonds d'archives, conservées en divers lieux, qui m'a orienté depuis 2016 vers une étude plus globale, mettant en valeur l'apport encore sous-évalué de cette centaine de milliers de pages. La présente version de la thèse garde l'empreinte des contraintes et de cette évolution dans les objectifs.

## **Champ d'étude, les limites et les difficultés rencontrées**

En apparence proche des autres Cours européennes, en ce qui concerne les lieux de spectacle, la Cour de France m'est apparue peu à peu sous des spécificités qui nécessitaient une enquête plus approfondie. J'ai finalement décidé de n'écarter aucun lieu de spectacle, même si je privilégie certains et m'attarde moins sur des salles déjà bien étudiées. S'ajoutant aux "grandes salles" ou aux "salles régulières" les plus souvent étudiées, les archives ont révélé un nombre considérable de théâtres éphémères, portables, ainsi que l'importance des salles de répétition, ce qui modifie notre vision d'ensemble. Des constantes vont apparaître dans la typologie des lieux occupés, ainsi que dans les pratiques de l'administration des Menus Plaisirs. C'est une étude qui ne se veut plus monographique par salle, château ou œuvre, ce qui

---

<sup>34</sup> Je suis redevable à l'obligeance de M. Vincent Drognet et de la conservation du château de Fontainebleau d'avoir pu réaliser en septembre 2006 une campagne photographique de la majorité des éléments de décoration. Au début des années 1990 j'avais pu réaliser à Versailles grâce au conservateur M. Baulez une série de photographies du *Temple de Minerve*, malheureusement incomplète et sans dépose du décor - bon nombre des informations de ce décor palimpseste qui a servi régulièrement m'échappent, et j'ai été tenu à l'écart de la récente restauration, malgré mes courriers à la conservation demeurés sans réponse.

était somme toute la pratique de quasiment tous les chercheurs qui ont travaillé sur la question, à l'exception de G. Weber, et partiellement Thierry G. Boucher; c'est aussi une étude qui permet une comparaison tout à fait fructueuse des espaces, de leur équipement scénique, de leur éclairage, de leurs possibilités ou limites respectives.

Une approche de ce type implique aussi un champ chronologique étendu. Mes recherches initiées à partir de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle m'ont conduit à interroger la salle du Manège de 1745, puis la Salle des Machines décidée en 1659, et les projets pour le Louvre et Versailles sous Louis XIV. La période finalement retenue, 1659-1792, peut paraître très vaste pour une thèse, et surprenante de par les années précises arrêtées. 1659 n'est pas le début du règne de Louis XIV, et la monarchie quitte Versailles en 1789, avec le début d'une nouvelle période historique, celle de la Révolution. Et pourtant, au terme de cette enquête dans les archives, elle s'impose plus que jamais à moi. 1659, ce n'est pas le début du règne, ni encore moins celui du règne effectif du Roi, dégagé de l'autorité de Mazarin. Mais 1659, c'est une *tabula rasa* avec la Paix des Pyrénées et le mariage du Roi, on va détruire l'ancien Petit-Bourbon, terminer le Grand Dessein, concevoir de nouvelles salles - celle des Machines, et d'autres. Une politique des spectacles à la Cour s'amorce, dans ses constances et ses errements, qui peut se suivre sur les trois derniers règnes. 1792, c'est la liquidation de la liste civile, s'il n'y avait plus de spectacles à la Cour depuis 1789, les théâtres du Roi étaient encore entretenus par l'administration royale. L'Ancien Régime s'achève bel et bien l'été 1792. Les châteaux royaux conserveront quelques salles, anciennes ou neuves, pour les "règnes" qui suivront jusqu'au sommeil des Troisième et Quatrième Républiques - mais ceci est une autre histoire, et qui n'a aucunement l'ampleur de la précédente.

Je disposais donc pour la version finale de la thèse d'un ensemble de données et d'expériences partagées d'autres chercheurs. L'ampleur du fonds d'archives de la Maison du Roi ayant trait directement ou indirectement aux spectacles est considérable. Outre des sources, certaines inédites, qui sont conservées dans d'autres fonds que celui des Archives Nationales, j'ai privilégié dans la série O/1/ les pièces justificatives des comptes de 1749 à 1792, car elles sont rares pour les années précédentes, elles comportent de très nombreuses informations, les plans, ainsi que d'autres séries de registres peu exploitées jusqu'à présent, comme les *Inventaires*, entrées et sorties d'effets, registres de la dépense (1667-1758), registres d'ordres (1760-1787). Les comptes des Bâtiments, autre ensemble considérable, n'ont été que peu consultés encore à l'exception de quelques cotes et références, leur utilité pour les salles de spectacle étant relativement limitée eu égard au volume de pièces à lire et inventorier. L'ensemble des

pièces consultées ayant trait aux spectacles a été photographié numériquement par mes soins en salle de lecture, ou d'après les microfilms, ou téléchargé depuis les bases en ligne de Besançon, des Archives Nationales et de la Bibliothèque Nationale de France, et je dispose donc à présent d'une base personnelle d'archives photographiées, encore brute et seulement classée par cotes et ordre actuel des pièces, qui permet des croisements, comparaisons et confrontations très rapides. Probablement la première base existante sur ces fonds.

Je n'ai pas utilisé systématiquement les sources textuelles, déjà abondamment citées par les études précédentes, mais je les ai confrontées au cas par cas.

La caractéristique principale de cet ensemble de sources est son caractère lacunaire et fragmentaire, caractéristique qui m'a conduit à mettre en place un protocole d'étude. Les données des archives paraissent à première lecture très fastidieuses par leur caractère répétitif : "*pour avoir ...*", et l'ensemble tient d'un "inventaire à la Prévert". Mais de ce flux énorme, à la limite des *big data*, émergent des "micro-informations" qui sont loin d'avoir été toutes repérées<sup>35</sup>, également des variations, des progressions, des constantes - expérience qui n'est pas sans me rappeler l'écoute d'une œuvre "minimaliste" et "répétitive" du compositeur Philip Glass. Une quantité considérable de données concrètes, matérielles, sont communiquées dans ces archives essentiellement comptables, ouvrant ainsi la porte sur une redécouverte de la matérialité des scènes et spectacles de la Cour, une véritable immersion dans le quotidien vécu par tous ces sujets et employés, rarement anonymes, ouvrant la porte à de futures études de groupes sociaux, et de pratiques scéniques.

De cette expérience, la thèse propose un choix restreint d'éléments significatifs, et des directions d'études ultérieures. Elle tente aussi de mettre en place des protocoles de travail, et de dégager des premières conclusions. La lecture des archives concernant tous les spectacles et lieux de la Cour permet, ce qui n'a probablement jamais été fait, d'accéder à une véritable vue d'ensemble, dans une perspective d'histoire globale, sans se limiter à des sondages sur telle œuvre, telle salle, telle date.

---

<sup>35</sup> C'est ainsi que je pense avoir découvert la description des décorations réalisées pour la première tentative de représentation du *Mariage de Figaro* à la Cour, la chronologie de la démolition et du transfert du théâtre de la Pompadour à Bellevue, etc.

L'utilisation, même encore avec beaucoup de limites, des restitutions 3D, en tant que modèle de recherche et non modèle de communication multimédia, complète cette approche en révélant des caractéristiques peu visibles sur les plans, et en nous replaçant dans le corps d'un spectateur ou d'un acteur. Le recours à la réalité virtuelle a en effet deux fonctions principales : permettre 1) la restauration ou reconstitution à partir des vestiges ; 2) la visualisation destinée à la communication culturelle. Mon concept était de fixer ainsi, dans une démarche avant tout scientifique, un protocole expérimental, reproductible et applicable à nombre de scénographies historiques, en Europe ou ailleurs, des origines au XX<sup>e</sup> siècle.

A ce premier concept d'outil, étroitement lié au premier projet de la thèse axé sur le protocole de modélisation et de restitution, a succédé récemment un projet d'outil plus "modeste" et surtout moins gourmand en ressources technologiques. Je me suis inspiré des outils partiels ou déficients qui existent, soit imprimés, tel l'ouvrage de F. P. Rice, soit accessibles sur internet, tel le calendrier "César" pour les spectacles de l'Ancien Régime, fort incomplet et peu fiable, et la base de données "*Le théâtre de la foire à Paris, Textes, documents, chronologie, biographies*" citée plus haut sur les Italiens et les forains, très sérieuse et toujours en cours de constitution <sup>36</sup>. J'ai tenté un essai de calendrier des spectacles à la Cour de 1659 à 1789 (il n'y a plus de spectacles après cette date), évolutif, permettant la recherche par lieux, date, œuvre, avec des essais d'association aux cotes, aux sources iconographiques, et aux sujets impliqués. Très lourd sous une forme qui serait définitive et requérant une assistance pour l'écriture d'une structure de base "SGDB" performante, il est resté pour la présente thèse très

---

<sup>36</sup> <http://www.foires.univ-nantes.fr/> "Le théâtre de la foire à Paris, Textes, documents, chronologie, biographies"

*"Les objectifs du site*

*Ce site est un lieu de documentation consacré au théâtre forain sous l'Ancien Régime. Son principal objectif est de contribuer à une meilleure connaissance de la création théâtrale non-officielle en France au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles.*

*Il propose une chronologie de 1600 à 1800, s'appuyant sur des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, des Archives Nationales de Paris et des Archives de la Comédie-Française et d'autres sources. [...]*

*En outre, le site met à disposition des chercheurs des ouvrages de référence en intégralité. [...] Vous trouverez aussi un Calendrier des spectacles sous l'Ancien Régime de 1601 à 1774. ("Calendrier des spectacles sous l'Ancien Régime 1601 - 1774 - Théâtre - Opéra - Ballet - divertissements - Version strictement beta!")*

*L'histoire du site*

*L'histoire de Foires.net commence en 1995 et elle est profondément liée au nom de Barry Russell (1943-2003), son créateur sur le plan scientifique et technique. Acteur et directeur d'une troupe d'avant-garde, journaliste, historien du théâtre, il a été à la fois chercheur littéraire rigoureux et promoteur des éditions électroniques qui facilitent la recherche littéraire.*

*Ce site a été créé à l'aide de la subvention allouée par la British Academy, les UK Higher Education Funding Councils (HEFCE) et l'Oxford Brookes University. Depuis 2005, grâce au programme de recherches ATTP (Contrat Plan État Région), l'Université de Nantes a repris l'édition du site, confiée au Centre d'études des théâtres de la Foire."*

empirique et autodidacte, faute d'aide institutionnelle <sup>37</sup>. J'ai du, n'ayant pas les capacités de programmer cette base, avoir recours à la forme la plus simple, grâce au logiciel Filemaker Pro, et encore obtenir une assistance auprès de forums sur internet. Tel quel, avec ses imperfections, son inachèvement et la pauvreté graphique de son interface, ce calendrier se révèle un instrument très précieux pour circuler à travers tous les lieux et les corpus, et permettre des regroupements et recoupements, je l'espère, significatifs.

---

<sup>37</sup> Malgré mes demandes officielles d'assistance auprès de la structure qui accueille cette thèse. Des heures même de "coaching numérique" et la possibilité théorique de partenariat avec le TGIR HUMA-NUM m'ont été attribuées par PSL-EPHE. L'accès à ce partenariat n'a pas eu de suite, malgré mes relances; l'assistance à ma base Filemaker Pro, très basique, exigeait des subventions pour le tuteur, et de fait les heures accordées ne se sont jamais concrétisées. Ni l'accès annoncé comme possible à un serveur pour des calculs de rendus en ligne.

## PLAN

**La Première Partie** présente la méthodologie et le protocole mis en place pour traiter numériquement les sources à partir d'exemples précis. Que ce soit pour les archives, les sources iconographiques ou les rares vestiges conservés, le classement des sources selon une typologie appropriée était une étape préalable nécessaire. Cette partie associe donc étroitement nouvelles technologies et étude minutieuse des sources, abondamment illustrée par des documents iconographiques.

**La Seconde Partie** se propose de présenter les apports possibles de cette méthode pour notre connaissance de certains espaces peu connus ou encore peu étudiés, comme les salles du temps de Louis XIV, certaines scènes du XVIII<sup>e</sup> siècle, les machines, l'éclairage.

**La Troisième Partie** développe les apports de cette méthode pour une meilleure compréhension des salles de la Cour de France, les formes de répertoire accueillies selon les lieux, leurs enjeux politiques et leur gestion par l'administration des Menus Plaisirs.

**Les Annexes** comprennent la bibliographie et une chronologie sommaire, l'index, un choix de pièces justificatives inédites des archives, et un volume d'illustrations classées selon leur ordre de commentaire dans le corps de la thèse. Les nombreux fichiers numériques de divers format qui ont servi à la réalisation de cette thèse ne peuvent figurer ni dans la version imprimée ni dans un pdf.

## **REMERCIEMENTS**

Je tiens enfin à remercier toutes les personnes qui m'ont accompagné dans ces longues recherches et ont défendu leur intérêt, en particulier les conservateurs des différents fonds patrimoniaux qui constituent l'essentiel de la documentation sur laquelle repose cette thèse, les collègues chercheurs français et étrangers de diverses disciplines rencontrés au cours de séminaires et conférences, qui ont essayé de m'apporter leur regard critique et leurs interprétations de sources parfois peu compréhensibles. Madame Frommel, en tant que directrice de thèse et spécialiste de l'architecture moderne, a beaucoup apporté dans l'évolution de ma démarche, en particulier par l'originalité de son regard sur les sources et les monuments, sa manière de questionner les monuments, et son soutien permanent pour un sujet aussi complexe et pluridisciplinaire.

# NOTES sur les conventions utilisées dans la thèse

## 1) Les références bibliographiques

Lorsque plusieurs publications relèvent d'un seul auteur, par convention j'ai souvent cité en note la référence par le nom de l'auteur suivi de la date de publication.

Sur la recommandation des conservateurs du CARAN aux Archives Nationales, les codes de citation usités depuis vingt ans, F-PAn et O 1 exposant, doivent être abandonnés au profit de la norme adoptée dans le catalogue informatisé et la salle des *Inventaires* virtuels, O/1/xxxx/x. Par défaut dans cette thèse, toute cote de type O/1, O/2, AJ/ appartient à cette institution.

Les cotes de la bibliothèque Nationale, pour les Départements des Estampes, et pour les documents graphiques et de Réserve de la Bibliothèque Musée de l'Opéra, posent par contre des problèmes. Plusieurs strates se sont accumulées, sans la méthodologie des archivistes, les documents des Estampes, classés sur des principes d'iconographie géographique et thématique hérités du XIX<sup>e</sup> siècle, associés à des critères de format, sont fréquemment référés dans les catalogues comme dans les publications sous différentes formes, et je me suis même trouvé confronté aux Estampes à des documents non localisables dans les fonds actuellement. L'Opéra associe à ce type de classement une logique propre à la collection documentaire d'une institution de spectacles.

**2) Les illustrations**, tant pour la commodité de la consultation que pour la gestion des fichiers Word et .pdf finaux, et de l'impression, sont toutes regroupées dans le troisième volume, et numérotées en continu.

**3) L'emploi du je et du nous** : le *je* désigne dans le corps de la thèse ma recherche personnelle et mes expériences individuelles, *nous* les conclusions de groupes de travail auxquels j'ai participé, et les connaissances communes partagées à notre époque.





# PREMIÈRE PARTIE

## Les Sources :

*Inventaire et traitement*



*Sous-partie I :*

*Etat des Sources et classement  
typologique*



# Chapitre 1 :

## Etat général des Sources disponibles et essai de classement typologique d'ensemble

### *Introduction*

Une étude d'ensemble des espaces scéniques à la Cour de France de 1659 à 1792 ne pouvait se concevoir sans la constitution d'une typologie des sources et l'évaluation de leur apport respectif pour proposer une évolution et tenter des reconstitutions.

Les sources peuvent se diviser en deux sous-ensembles, les sources internes à la Cour de France, et les sources externes. Les sources internes proviennent de l'administration de la Cour : archives comptables et administratives, toutes manuscrites, fonds de dessins et plans, fonds de partitions, éditions imprimées pour la Cour, vestiges archéologiques tels que les fonds de décorations conservés dans les châteaux de Versailles et Fontainebleau, et les deux salles de Versailles, l'Opéra Royal ("Grand Théâtre") et le théâtre Mique de Marie-Antoinette à Trianon. Les sources externes sont constituées par la presse, tout particulièrement le *Mercur de France*, des *Journaux* et *Mémoires*, la liste n'étant pas limitative car le dépouillement des sources externes est loin d'être achevé. Le travail préparatoire à la rédaction de la thèse a en effet privilégié le recensement le plus complet possible des sources directes, insuffisamment exploitées jusque-là, et jamais en tant qu'ensemble, qui fournirait une somme d'informations détaillées fort précieuses.

# ***1 - Les sources internes***

## **a) Fonds de l'administration de la Cour**

### ***1) Présentation***

L'essentiel des archives provenant de la Cour sous l'Ancien Régime est conservé aux Archives Nationales, mais des fonds figurent également dans d'autres collections patrimoniales, voire privées.

Pour établir une méthodologie d'exploitation des sources, il fallait, ce qui n'a jamais été fait systématiquement, faire un dépouillement le plus complet possible, un premier inventaire, et un classement selon la nature de ces sources et leur apport pour l'histoire des spectacles. Si *a priori* l'étude des espaces scéniques pouvait se limiter au bâti, son aménagement, et aux dispositifs scéniques, la complexité d'un spectacle à la Cour, et tout simplement d'un spectacle sur la période considérée, obligeait à prendre en compte les autres éléments constitutifs du spectacle, costumes, musique, répertoire, troupes, gestion du lieu, etc. Au terme du travail préparatoire, la très grande majorité des sources aux Archives Nationales a été couverte et photographiée (à titre personnel) pour cette thèse, l'inventaire des autres fonds s'avérant plus complexe à mener, et de fait jamais achevé, de nouvelles sources étant identifiées dans les collections publiques ou provenant de la vente de collections privées.

Il n'est pas possible dans l'espace d'un chapitre de présenter les nombreuses variations dans les archives, qui constituent mon fonds documentaire le plus vaste avec, dans mon estimation actuelle, de 90.000 à 100.000 pages ayant trait totalement ou partiellement aux spectacles, dans la seule série de la Maison du Roi, ni encore moins de proposer un inventaire détaillé des ressources que j'ai pu en dégager ; les développements qui vont suivre visent à donner une première vue d'ensemble et de permettre au lecteur d'avoir des repères pour les analyses et les restitutions qui feront l'objet des développements suivants.

## 2) *L'administration royale et les spectacles*

La récente thèse de Pauline Lemaigre-Gaffier a apporté un éclairage inédit et très détaillé sur le fonctionnement de l'Administration des Menus-Plaisirs, en charge des spectacles sur la période qui fait l'objet de mon étude. Le lecteur peut donc se reporter à la version publiée <sup>38</sup>. Très sommairement, cette administration, remontant à l'Argenterie du Moyen-Age, s'est développée avec l'avènement de Louis XIV et surtout la gestion de Colbert. Partie de la Maison du Roi, elle prend en charge la gestion des spectacles et fêtes de la Cour, ainsi que des événements tels que les sacres, les mariages, les pompes funèbres. Elle sera l'objet de plusieurs réformes administratives. Les principaux ordonnateurs en étaient les Premiers Gentilshommes de la Chambre du Roi; l'Intendant prit, à partir de la nomination de Papillon de la Ferté en 1756, un rôle de plus en plus important. Différentes autorités de tutelle se partageaient les décisions, souvent de manière conflictuelle, et l'ensemble devait bien sûr recevoir l'agrément des Finances. Le Roi et plus rarement la Reine prenaient également des décisions, sans que la pratique en soit systématique. La troisième partie de la thèse étudiera à partir des sources les problèmes soulevés par cette gestion.

Il convient d'être très prudent vis à vis du *Journal* de Papillon de La Ferté, pour deux raisons, l'une qui n'a jamais été soulevée, c'est que nous n'avons pas accès au manuscrit original, mais à une sélection opérée par un érudit du XIX<sup>e</sup> siècle, épargnant ses lecteurs, comme il le laisse entendre dans son Introduction <sup>39</sup>. L'autre raison, pas non plus réellement relevée dans les études sur les spectacles à la Cour - la thèse de Pauline Lemaigre-Gaffier portant sur l'administration -, c'est que ce *Journal* relève du genre autobiographique à fins de justification permanente. De son rôle, de sa volonté enracinée d'être un excellent serviteur de l'Etat (disons de la Maison du Roi plutôt) survivant à toutes les fatigues (nous dirions aujourd'hui le burn-out), pour plaire à la Cour tout en tenant serrés les cordons de la bourse. Sans cesse, il tient à affirmer qu'il avait raison. Néanmoins, je m'appuierai souvent sur ses notations quotidiennes, car au fur et à mesure de la progression de ma couverture du vaste fonds O/1, je m'apercevais que nombre de détails étaient des indices confirmant ses propos, à défaut de ses jugements personnels qui relèvent du pacte autobiographique. Aussi peut-on considérer le *Journal*

---

<sup>38</sup>Pauline LEMAIGRE-GAFFIER *Administrer les Menus Plaisirs du Roi. L'Etat, la Cour et les Spectacles dans la France des Lumières*, Collection Epoques, Champ Vallon, Ceyzérieux 2016.

<sup>39</sup> P.61-62 "Nous en avons élagué les parties plus spécialement consacrées aux questions de finance, de comptabilité et de pure administration. Nous avons aussi abrégé l'histoire des interminables débats des Premiers Gentilshommes de la Chambre." Voir Pauline Lemaigre-Gaffier p. 185 ss.



comme un témoignage interne à l'administration des Menus, écrit par une personne vivant au plus près de son fonctionnement quotidien.

### ***3) Etat de la question, absence d'un véritable inventaire***

La principale difficulté dans l'utilisation des archives est d'une part leur état lacunaire, d'autre part une extrême variabilité dans le contenu lui-même. Il n'existe pour le public qu'un inventaire très sommaire de quelques pages pour les collections "administratives", établi par les Archives Nationales et accessible maintenant en ligne <sup>40</sup>, les fonds iconographiques étant un peu mieux lotis notamment grâce à des catalogues de plans et la base de données sur les décorations réunies par Lévêque établie par Jérôme de La Gorce <sup>41</sup>. Les collections sont souvent citées dans les quelques publications qui se sont accumulées depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais jamais je n'ai eu connaissance d'un inventaire complet public, ne serait-ce que d'une seule cote, tel un "carton" ou un "registre" par exemple. Pour compliquer la tâche du chercheur, si des cotes comme des portefeuilles de plans, des registres ou des cartons des dernières années sont bien classées, la période du règne de Louis XV présente souvent des cartons de pièces non numérotées, et pour certaines probablement mises en désordre par des lecteurs peu scrupuleux. Grâce aux tables et bordereaux des pièces établies par les Menus et figurant dans certaines cotes, il serait possible de reconstituer la série des pièces dans l'ordre originel; mais l'emplacement exact et donc la fonction, de certaines pièces, en particulier les pièces relevant des "dépenses imprévues", sont irrémédiablement perdus.

De la masse sans cesse croissante de papiers et pièces produites par cette administration, souvent en plusieurs exemplaires, une partie conséquente n'a pas été conservée par l'administration elle-même. Les aléas de l'héritage comme collection patrimoniale après la chute de l'Ancien Régime n'ont sans doute pas amélioré non plus sa conservation. C'est visiblement

---

<sup>40</sup> Accès aux versions numériques, qui complètent ou rectifient les anciennes versions papier, lien actuel : [http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/fonds/cadre\\_intro\\_fonds\\_SA.htm](http://www.archivesnationales.culture.gouv.fr/chan/chan/fonds/cadre_intro_fonds_SA.htm).

<sup>41</sup> Elle n'est accessible actuellement que par le biais de la base plus vaste ARCHIM,

<http://www2.culture.gouv.fr/documentation/archim/menus-plaisirs.html>.

Mode mosaïque :

[http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/caran\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_9=NOMDOS&VALUE\\_9=Recueils%20des%20Menus%20Plaisirs%20du%20roi](http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/caran_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_9=NOMDOS&VALUE_9=Recueils%20des%20Menus%20Plaisirs%20du%20roi)

ou mode base de données :

<http://www2.culture.gouv.fr/documentation/archim/MP/MP-accueil.htm>.

le cas pour le règne de Louis XIV et la Régence, dont ne subsistent que de rares exemples de pièces détaillées, et des états au net.

Les annexes à la thèse donnent la chronologie des sources année par année, les tableaux et la base de données des lieux les cotes qui documentent tel ou tel spectacle, tel ou tel lieu, tel ou tel décor, du moins les principales que j'ai pu recenser actuellement dans cette masse de dizaines de milliers de pages.

#### ***4) Principales séries O/1***

D'après l'inventaire rapide que j'ai effectué, la série des Archives Nationales consacrée aux Bâtiments du Roi ne comporte que peu de pièces concernant les spectacles et les salles <sup>42</sup>; paradoxe qui s'explique dans la mesure où la plupart des espaces scéniques sont, à l'extérieur, des constructions éphémères, à l'intérieur des châteaux et hôtels, des espaces préexistants réaménagés, voire utilisés de façon éphémère. Les seules exceptions notables sont le petit Théâtre de Mique pour Marie-Antoinette et l'achèvement du bâti de l'aile accueillant la grande salle de 1770 à Versailles. Cette série est encore en cours de dépouillement à la date de la rédaction finale de la thèse.

De même les archives des Maisons de la Reine et de la Dauphine n'apportent aucun élément utile <sup>43</sup>.

Enfin quelques rares pièces du XIX<sup>e</sup> siècle recensées dans les études précédentes ou les derniers travaux de la conservation de Versailles permettent de suivre les traces des vestiges archéologiques remontant à l'Ancien Régime.

#### ***Principe général de classement des archives***

La première règle qui était celle de l'administration royale est le classement par année civile, puis par "quartiers" c'est-à-dire trimestres, ou parfois par semestres, contrairement à la règle la plus commune pour les théâtres urbains, qui programmaient la saison en commençant

---

<sup>42</sup> O/1/1405 à 2805.

<sup>43</sup> O/1/3713 à 3799.

annuellement après Pâques. Cependant, compte tenu de la lenteur des paiements par une Maison endettée, il arrive que l'on trouve dans le cours d'une année des remboursements concernant une année antérieure. La situation semble s'être dégradée au fur et à mesure de l'endettement de la Cour, avec deux périodes de crise, autour de 1770 et autour de 1788, quand la faillite est déclarée.

La seconde règle est le classement par rubriques (ou *Etats*), pratiquement immuables sur la période étudiée, avec la séparation séculaire entre Argenterie et Menus, l'Argenterie gérant ce qui touche directement au corps du Roi n'est que très rarement une source pour les spectacles, mais un habit pour le Roi dansant dans un spectacle peut figurer ainsi dans l'Argenterie<sup>44</sup>. Alors que l'Argenterie au début de notre période constitue encore l'essentiel de la comptabilité, les Menus vont prendre peu à peu la première place en volume de pièces et de frais. Les rubriques des Menus qui touchent aux spectacles sont d'abord l'*Etat* intitulé "*Comédies et Concerts*", suivi en fréquence par l'*Etat* intitulé "*Voyage de Fontainebleau*". Figurent également dans les comptes des années concernées des liasses (ou chapitres pour les Registres) propres aux frais des *Mariages*, éventuellement avec une liasse ou rubrique "*Spectacles*". Les *Dépenses extraordinaires* ou *Imprévues* méritaient aussi un dépouillement systématique, car des frais supplémentaires s'ajoutent fréquemment, mais la plupart du temps les pièces concernant les spectacles n'y sont pas regroupées. Enfin les *Dépenses pour les Magasins*, si elles concernent essentiellement l'entretien des Hôtels des Menus à Paris et dans les différentes villes où séjourne la Cour, contiennent des pièces se reportant aux frais induits par les spectacles, ainsi que des frais concernant les trois salles de répétition à Paris, Versailles et Fontainebleau. Ces derniers *Etats* n'ont que peu attiré l'attention des chercheurs.

## **5) Typologie des sources**

***Le développement qui suit est illustré par les figures 1 à 50.***

### ***- Les Registres de la recette et dépense***

La série continue O/1/2815 à O/1/2866 *Registre et contrôle général de la recette et dépense ordinaire et extraordinaire de Menus (et Argenterie)* consiste en une collection de 54

---

<sup>44</sup> O/1/2852, 1720 ff 48ss, *L'Inconnu* et *Les Folies Cardenio* aux Tuileries.

registres (deux années sont dédoublées), en partie lacunaire, couvrant de manière incomplète 90 ans de 1669 à 1758, en fait assez régulière jusqu'à 1744, suivie d'une année isolée, 1758. Bien que classé dans une rubrique différente à l'Inventaire des Archives Nationales, j'ajoute à cette série l'énorme registre de 1270 folios coté O/1/2960, *Relevé d'extraits, états, pièces diverses justificatives des dépenses (au net)*, particulièrement précieux car c'est la seule source détaillée qui subsiste pour 1747 et il documente en particulier les spectacles montés sur la scène du Grand Théâtre du Manège à l'occasion du mariage du Dauphin avec Marie-Josèphe de Saxe.

Ce type de registre, d'épaisseur très variable, est souvent paginé en pages ou folios, et peut comporter une table. La reliure, postérieure à la rédaction, a pu occasionnellement entraîner par rognure la perte d'informations. Ces registres distinguent Argenterie et Menus, avec différentes rubriques comme les Ballets à la Cour, les Comédies, ou encore les Voyages à Fontainebleau. Ces registres n'ont été que peu exploités jusqu'à présent par les chercheurs, mais contiennent pour la période de Louis XIV, la Régence à Paris et les débuts du règne de Louis XV de précieuses informations, en l'absence de la grande série de cartons de pièces justificatives que je vais présenter plus loin. La qualité et la quantité des informations déposées dans ces registres sont très variables, allant de la simple mention du montant des frais <sup>45</sup> à une copie au net des *Mémoires* des fournisseurs, aujourd'hui perdus <sup>46</sup>. Dans les registres des années 1730, les spectacles constituent désormais la moitié des pages, argenterie et menus confondus, ce qui prouve l'importance qu'a prise la gestion des spectacles dans les missions de cette administration.

C'est à partir de 1690 que les registres deviennent plus détaillés, notamment le lumineux est régulièrement précisé. Quelques rares mentions complémentaires y figurent, comme en 1697 <sup>47</sup> des observations sur la bonne tenue des comptes pour les Voyages à Fontainebleau. Si le principe du registre annuel est la règle pour la série, on peut noter parfois la mention de règlement de frais des années antérieures <sup>48</sup>. Exceptionnellement, on trouve un double, l'un

---

<sup>45</sup> Comme O/1/2815, 1669.

<sup>46</sup> O/1/2858, 1729, ballet dansé dans un théâtre construit dans la Cour de Marbre à l'occasion de la naissance du Dauphin.

<sup>47</sup> O/1/2829.

<sup>48</sup> O/1/2859B, en 1731.

des exemplaires étant incomplet <sup>49</sup>, et un brouillon <sup>50</sup>. Plusieurs registres comportent des pages blanches, voire sont incomplets comme O/1/2857/B pour le Voyage à Fontainebleau de 1728. O/1/2860, 1734, est un registre de type différent, comportant deux séries de quittances <sup>51</sup>.

Nous voyons donc que sous une apparence identique, et réunis dans une même série pour la plupart, ces registres présentent pourtant des différences notables, qui ont des conséquences sur la qualité et la quantité des informations recueillies, ainsi que sur la méthode de traitement des sources qui devra leur être appliquée.

### ***- Les Registres d'ordres***

Les registres d'ordres sont constitués par la série O/1/2913 à 2927, et ils présentent une certaine disparité ; les registres suivent en apparence un ordre annuel et chronologique, en fait ils semblent des mises au net, pas nécessairement au jour le jour, par rubriques et périodes, l'un est visiblement incomplet et de nature différente (un brouillon ?), sinon on y trouve des doublons, des séries parallèles. J'ai seulement commencé à m'intéresser de près à ces registres au printemps 2018, une fois la consultation de la grande série des pièces justificatives et des registres achevée, et leur dépouillement n'est pas achevé. Ces registres d'ordres permettent de voir au jour le jour la préparation des représentations à la Cour, en parallèle aux rares "programmes" conservés, à la correspondance très incomplète dans les archives, et au *Journal* de La Ferté. Ils complètent ainsi ou valident les pièces jointes et les états au net des dépenses. Ils ne couvrent malheureusement qu'une période réduite, de 1763 à 1787, et la quantité de pages et d'informations varie fortement, les registres devenant de plus en plus longs au fil des années.

### ***- Les Pièces justificatives des dépenses***

La seconde grande collection qui a fourni l'essentiel des sources comptables pour la thèse est la collection de pièces justificatives des dépenses de tout le Département des Menus, conservée aux Archives Nationales. Elle débute à la cote O/1/2984, pour s'achever à la chute de l'Ancien Régime avec la liquidation de la liste civile en 1792, cote O/1/3095, soit 112 gros cartons parfois dédoublés dont une majeure partie contient des pièces concernant les spec-

---

<sup>49</sup> O/1/2847 et O/1/2848 pour 1718.

<sup>50</sup> O/1/2825 pour 1691.

<sup>51</sup> Un registre du même fonds existe dans les collections de la bibliothèque de Rouen ms fonds Leber 5889, pour 1677-1678, pour lequel il me reste à demander l'autorisation de consultation.

tacles. Si les deux premiers cartons comportent de précieuses pièces remontant au règne de Louis XIV à partir de 1667, ce ne sont malheureusement que des cartons extrêmement lacunaires. Les pièces concernant ce règne ont d'ailleurs souvent été citées dans les études, comme pour les représentations à la Cour de la tragédie lyrique *Alceste*, des comédies-ballets du *Bourgeois Gentilhomme*, du *Malade Imaginaire*, etc. La véritable collection ne commence qu'en 1749-1751 avec la cote O/1/2987 pour se poursuivre sans discontinuité jusqu'à la fin. Ce qui laisse des lacunes importantes dans nos sources, comme le Grand Théâtre du Manège, et la première salle de style rocaille à Fontainebleau. D'après mes lectures, ces pièces souvent citées l'ont été pour des études ponctuelles, ou des exemples. Je montrerai plus loin en quoi avoir accès à l'ensemble des pièces photographiées ouvre une nouvelle manière de travailler sur ce fond.

Les premiers cartons n'ont pas de pièces numérotées. Les derniers cartons sous le règne de Louis XVI sont par contre très méthodiquement organisés en liasses, sous-liasses, avec liste des pièces contenues. Le désordre n'est pas rare dans ces premiers cartons, désordre sans doute induit par des lecteurs peu scrupuleux. Ainsi la cote O/1/3009, 1763, contient des pièces numérotées placées en désordre mais plus de liasse apparemment, ainsi que des pièces sans numéro sans doute sorties de leur chemise, ou encore des pièces placées par erreur dans une liasse non pertinente, etc.

Il existe une série des *Doubles des Pièces Justificatives* dans des portefeuilles, qui constituent une base documentaire en suppléance, soit 38 cotes de O/1/3096 (1761) à O/1/3133 (1780 quartier de janvier), cotes ne couvrant que partiellement la période. Cette série a été ponctuellement consultée pour la thèse, faute de temps, pour le cycle de 1770 et en complément quand les cotes de la série principale n'étaient accessibles qu'en microfilm, de consultation et lisibilité plus difficiles. Ces sondages ont montré qu'il n'y avait pas apparemment de pièce nouvelle, et que ces *Doubles* pouvaient comporter moins de pièces que la série principale. Tout cela devra être confirmé lors de l'inventaire complet.

Une autre série complémentaire est la Série des *Etats au net des dépenses*, cotes O/1/2886 à O/1/2903, couvrant irrégulièrement les années 1749 à 1780. Ces cahiers rangés dans des portefeuilles, que j'ai consultés ponctuellement eux aussi, ne semblent offrir que peu d'intérêt, compte tenu de la collection détaillée des pièces justificatives sur les mêmes années. Mais ils peuvent être utiles pour des vérifications, ou pour avoir rapidement une vue d'ensemble. C'est ce type de pièces que les chercheurs ont souvent privilégié, en raison de leur

faculté à donner une information immédiate et claire, mais sans le contexte et les micro-informations multiples contenues dans les Pièces justificatives.

Enfin la collection principale des pièces justificatives de tout le Département, cotes O/1/2984 - O/1/3095, comporte de manière assez régulière des *Etats au net* ou *Bordereaux de la dépense* : ceux-ci ne donnent que l'essentiel, les montants pour chaque demandeur, classés par rubrique, mais permettent une vue d'ensemble rapide d'une année, complètent des lacunes, voire permettent une reconstitution virtuelle des ensembles lacunaires et en désordre.

Avant de poursuivre la revue des types de sources fournies par la Maison du Roi, je vais maintenant présenter sommairement les types de documents utiles pour les spectacles, contenus dans ces pièces justificatives.

Le document intitulé "*Programme*" constitue une pièce précieuse, les plus anciens exemplaires conservés datent du règne de Louis XV. Epars dans des cartons comme O/1/3011 (1764, série particulièrement riche pour les projets) ou réunis sous la cote O/1/3266, ils donnent les décorations et habits pour chaque spectacle, avec des descriptions détaillées, le second intérêt étant la description des versions projetées et le travail préparatoire au spectacle et au cycle, alors que la très large majorité des archives ne rend compte que de ce qui a été effectivement réalisé. Dans les années 1760, ces *Programmes* sont souvent accompagnés de brouillons et correspondance qui ne figurent pas en O/1/3266, et s'avèrent donc riches en informations qu'il sera possible de recouper avec d'autres pièces et sources.

Les *Lettres* et *Notes* présentant un intérêt réel pour l'histoire des arts du spectacle restent assez rares dans ces documents essentiellement comptables ; elles sont de plus dispersées et souvent incluses dans une liasse de frais, et sont donc difficilement repérables en tant que telles. A titre d'exemple, la cote O/1/3011 contient pour la préparation du Voyage de Fontainebleau de 1764 une correspondance nous éclairant sur les ordres et l'organisation.

L'essentiel des pièces justificatives est en effet constitué des *Mémoires* produits par les fournisseurs, entrepreneurs, membres de l'administration en charge, et interprètes - dont il sera possible d'établir la liste une fois le fichage des archives achevé - sous forme de feuille simple, de format très variable, de liasse, ou de cahier cousu pouvant dépasser la centaine de pages. Dans les cotes les plus anciennes, le plus souvent, on trouve des billets et brouillons des mêmes *Mémoires*, permettant l'accès à l'original, non aux copies au net. Ces papiers peu-

vent être accompagnés de petites lettres des fournisseurs, anecdotiques, serviables ou revendicatrices. La lecture de certaines pièces est rendue difficile par leur réunion en liasse cousue à un angle inférieur, ce sont en général des petits billets de frais autographes, et des listes d'émargements d'ouvriers. Le plus souvent les *Mémoires* sont visés et rectifiés avec le montant du *parfait paiement*. Sans être exhaustif, voici une liste indicative des *Mémoires* les plus fréquents et les plus utiles :

- frais engagés par les personnes en charge
- luminaire
- souliers, gants, tailleurs et couturières
- perruques et plumes
- masques des danseurs
- accessoires (tourneur, ferblantier), utiles pour les accessoires de scène, les machines et le luminaire
- impressions diverses ( billets d'accès, œuvres représentées, tableaux de gestion, Répertoire pour le Roi)
- copies de partitions
- toiles et tissus pour les costumes, l'aménagement, les décorations scéniques
- frais inhérents aux transports de matériel, de personnes
- frais d'intendance, nourriture et chauffage des participants au spectacle
- frais de menuiserie et charpenterie pour les transformations, constructions de salle, machines et décorations, ameublement des loges et ateliers, et dispositifs de stockage
- frais de peinture de décors, costumes et lieux (ouvriers et artistes dessinateurs, fournitures de matières premières)

Certaines de ces pièces ont été particulièrement utiles pour l'analyse des lieux et les hypothèses de restitution. Il en est ainsi du luminaire (appelé *fruiterie*) précieux pour la reconstitution des éclairages et de leur évolution sur le long terme, pour chaque espace et qui constitue



aussi la base la plus sûre pour le calendrier des spectacles, car la seule pièce faisant état d'une dépense pendant la représentation même.

Les pièces de distribution des accessoires et habits, outre leur apport pour l'histoire du costume de scène, permettent une mise en corrélation avec les maquettes de costumes conservées, une restitution de l'ensemble du spectacle sous l'angle des couleurs et valeurs lumineuses. Elles permettent de restituer également les effectifs et leur disposition sur la scène.

Les émargements et gratifications figurant dans ces liasses permettent eux aussi de vérifier les effectifs, les personnes impliquées que ce soit dans la préparation et la conduite du spectacle que sur scène.

### **- Les Inventaires**

Une série particulière est celle des *Inventaires*<sup>52</sup>. Probablement non conservés avant 1754, ils fournissent des précisions sur les costumes, mais il est impossible d'identifier les spectacles sauf pour l'exceptionnel cycle de 1754 à Fontainebleau inventorié en O/1/3234<sup>53</sup>, les décorations et les accessoires. Ils complètent les pièces comptables, et révèlent l'inflation des stocks dans les magasins; ils attestent également la trace de décors non documentés dans les sources conservées. Par "déclaration" royale en date d'avril 1760, ces *Inventaires* deviennent pour les Menus une obligation annuelle, établie en date du 31 décembre. Ces Recensements des magasins se déclinent en deux séries : la première est lacunaire O/1/3134 à O/1/3153B, de 1760 à 1789, la seconde est une série de Registres semblables de O/1/3154 à O/1/3175, qui couvre chaque année de 1760 à 1781 sans lacune. Pour l'ensemble des *Inventaires*, il nous manque l'année 1787. La distinction établie dans le catalogue entre O/1/3134 - 3153/B et O/1/3154 - O/1/3175 "minutes", ne m'apparaît pas, après examen minutieux, si pertinente, et la manière dont sont établis ces *Inventaires* varie considérablement, aussi bien dans les rubriques, l'ordre des *articles* (éléments inventoriés) que dans la quantité d'informations notées. Le cas de l'inventaire détaillé et inédit de la machinerie du Grand Théâtre de Ver-

---

<sup>52</sup> Voir Pauline Lemaigre-Gaffier p.138 ss. sur cette question complexe, qu'elle aborde d'un point de vue strictement administratif. Mes analyses des Recensements et Inventaires sont proposées sous l'angle de la gestion matérielle des spectacles.

<sup>53</sup> L'exemplaire O/1/3234 est exceptionnel; relié aux armes royales, il décrit seulement les habits du cycle de spectacles présentés lors du Voyage de Fontainebleau, célébrant la naissance du Dauphin, et constitue donc une source de grande valeur pour la reconstitution des spectacles de ce cycle (auquel appartient le décor du *Temple de Minerve*).

sailles en 1770 est exemplaire à ce titre, et fera l'objet d'une étude dans ma seconde partie, il est joint en *Annexe Pièces justificatives* N°6 .

Il faut ajouter à ces deux séries O/1 d'*Inventaires* des exemplaires de *Recensements* conservés dans les collections de la Bibliothèque de Versailles et de Besançon, fonds Pâris, notamment les *Inventaires* des décors du Grand Théâtre de Versailles, ou de partitions, ainsi qu'à la conservation du château de Versailles <sup>54</sup>.

Il existait des *Inventaires* spécialisés exceptionnels, perdus, en sus de ceux des magasins depuis 1760, comme le prouve par exemple l'allusion au paiement d'employés pour l'état des tentes des Menus.

### **- Les Registres d'Entrées et sorties d'effets des magasins**

Il s'agit d'une petite série, de O/1/3180 à O/1/3203, assez peu utilisée par les chercheurs, que j'ai commencé à dépouiller il y a quelques mois et qui s'avère utile pour suivre la trace d'objets, mais aussi des activités de second rang peu documentées, au sein des milieux liés à la Cour ou sous l'autorité du roi : c'est ainsi qu'elle documente la préparation de la création du *Mariage de Figaro* à Gennevilliers en 1783. Elle ne couvre malheureusement que les dernières années de l'Ancien Régime.

Les *Inventaires* du XIX<sup>e</sup> siècle pour les machines et décors des théâtres de la Couronne sont méconnus, cités seulement dans les récentes études publiées par le Château de Versailles, sur les décors de scène de Ciceri et l'arrivée du *Temple de Minerve*. Ils méritent cependant un intérêt plus particulier, car ils recensent aussi l'état de scènes de l'Ancien Régime, qui n'avaient subi que peu de remaniements après 1789 et l'abandon par la Cour des salles palatiales. Trois *Inventaires* successifs ont été consultés à la date de clôture du texte de la thèse. Le premier AJ//838, registre de la "*Conservation du Mobilier de la Couronne - Magasins du matériel des Fêtes et Cérémonies - Entrées après l'Inventaire arrêté au 1er avril 1834*", commence à consigner les entrées de mobilier et autres effets à partir de cette date, dont des décors et des théâtres portatifs, le second AJ/19/857 est un inventaire daté de 1847, entièrement consacré aux scènes des théâtres de la Couronne, dont celles de Versailles et celle de

---

<sup>54</sup> Ceux de Besançon sont accessibles en ligne sur le site <http://memoirevive.besancon.fr/>, en faisant une recherche sur le terme Pâris; exemple <http://memoirevive.besancon.fr/ark:/48565/a0113227451026ohsHY> pour l'*Inventaire général des décorations du grand Théâtre: 1<sup>er</sup> septembre 1778*.

Fontainebleau. AJ/19/868 est daté de 1855, sous le Second Empire, avec des annotations allant jusqu'à 1882, ce volume n'inventorie que les scènes des deux salles de Versailles, celle de Compiègne et celle de Fontainebleau.

Ces registres associent deux types rencontrés sous l'Ancien Régime, Maison du Roi : l'Inventaire annuel des effets des Menus Plaisirs quand celui-ci comprend une description détaillée et cotée des machines, tel celui de 1770, et les registres d'entrée et sortie des effets. Très rares sont les sorties, aucune pour les trois théâtres de l'Ancien Régime dans les deux premiers *Inventaires*. Les ventes des Domaines et déposes du dernier ne semblent concerner, sous la Troisième République, que du matériel mineur ou entré au XIX<sup>e</sup> siècle. A la différence des *Inventaires* du siècle précédent, des numéros de référence sont systématiquement attribués à chaque effet, et se retrouvent sur les effets eux-mêmes quand ils subsistent encore aujourd'hui dans les châteaux; il y a une double numérotation correspondant à deux campagnes différentes. Le *Temple de Minerve* porte ces indications et figure dans l'inventaire sous l'appellation d'un "*Palais*", curieusement sans relever les inscriptions originelles pourtant lisibles sur chaque châssis et plafond. Mêmes les éléments de décorations retrouvés à Fontainebleau en 2000 portent ces inscriptions. Prenons l'exemple du châssis de terrain pour *La Caravane du Caire* (fig.103 a-b), il porte au pochoir 2860, ce qui correspond au même numéro à l'Inventaire AJ/19/857, pour le nouveau théâtre impérial : *Une Partie d'accessoires composée de : [...] Un terrain de pente côté jardin ou Un petit terrain de pente côté jardin*, et ces numéros ont été créés sous Louis-Philippe<sup>55</sup>. On reconnaît dans cette rubrique les vestiges qui nous sont parvenus du *Déserteur*, et qui étaient donc à cette époque entreposés au théâtre, et non dans l'une de ses loges,

### **- Les dossiers artificiels**

J'ai considéré que l'on pouvait cataloguer certaines cotes du fonds O/1/ comme des dossiers artificiels réunis après l'Ancien Régime. Un premier exemple est celui du carton O/1/1785, largement utilisé par Thierry G. Boucher, car il traite essentiellement du Grand Théâtre de Versailles, et celui de O/1/2812/A consacré aux Magasins et hôtels des Menus. Ces deux cotes contiennent quelques plans méconnus qui n'ont pas été déposés aux Cartes et Plans, et de la correspondance. Dans le cas de O/1/2812/A, il s'agit d'un véritable fourre-tout

---

<sup>55</sup> Catalogue d'exposition *Théâtre de Cour - Les spectacles de Fontainebleau au XVIII<sup>e</sup> siècle*, p.184.

de pièces y compris des *Inventaires* qui complètent la série "cohérente" mais lacunaire décrite plus haut O/1/3134 à O/1/3153/B et O/1/3154 à O/1/3175.

### **- Les Relations**

Les recueils manuscrits liés aux Noces dans la famille royale apportent quelques informations complémentaires. Il existe des recueils préparatoires comme O/1/3252 sur le mariage du Dauphin de 1739 à 1751, et surtout des *Relations* des Mariages, dont il ne subsiste (au cas où ce type de document ait pu exister régulièrement) que les années 1770, cotes O/1/3254, 3255, 3256, 3258; ces dernières ont surtout l'intérêt de présenter un Journal officiel des Fêtes et Cérémonies, des pièces protocolaires ainsi que des descriptions, de qualité et valeur inégales, des spectacles, et enfin des états de frais. La *Relation* pour le mariage du Dauphin et de Marie-Antoinette a été abondamment citée par les historiens, et plusieurs exemplaires en sont conservés dans les collections patrimoniales françaises.

En conclusion, ce sont essentiellement toutes les pièces justificatives détaillées ou leurs copies, que ce soit sous forme de liasses ou de registres, qui apportent un ensemble assez régulier et suffisamment étendu dans la période étudiée pour permettre de dégager des constantes, des évolutions, et les documenter par une quantité considérable de "micro-informations" souvent noyées dans le flux de pièces multiples ou longues.

Cet ensemble de sources textuelles manuscrites de la Maison du Roi consacré aux spectacles constitue un fonds au volume considérable, sans doute près de 100.000 pages, et il se pourrait bien que ce soit la plus importante collection de ce type qui subsiste pour une Cour européenne.

### **- Les Plans**

Les plans sont pour leur très grande majorité conservés aujourd'hui pour les Archives Nationales dans des portefeuilles consultables aux Cartes et Plans à Paris et Peirefitte, soit dans des cotes O/1, soit dans des cotes classées par départements français, avant la division nouvelle de l'Ile de France dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle; quelques rares petits plans figurent néanmoins dans les cartons du CARAN, série O/1 présentés ci-dessus. D'autres insti-

tutions patrimoniales comme la Bibliothèque Nationale, aux Estampes et à l'Opéra, le Cabinet des Dessins du Louvre, le fonds Pâris à la bibliothèque de Besançon, conservent également des plans des salles de la Cour. Par l'intermédiaire de Nicodème Tessin, quelques plans sont arrivés dans les collections suédoises dès le XVIII<sup>e</sup> siècle, et fournissent des sources uniques et précieuses pour le règne de Louis XIV. Il n'est pas rare que les légendes des plans, qui renvoyaient aux lettres figurant sur les plans, sans doute sous forme de document rédigé, soient perdues. Ce sont des plans au sol ou par niveaux, des coupes et élévations ou profils, les plans au sol ou par niveaux comportent souvent des retombes. Les plans feront l'objet d'une approche typologique détaillée dans les chapitres consacrés aux reconstitutions des espaces.

## ***6) Sources non comptables de l'administration conservées en dehors des Archives Nationales***

Les sources non comptables de l'administration des Menus conservées en dehors des Archives Nationales comprennent les partitions de musique, les livrets des ouvrages représentés, les maquettes de décors et de costumes.

### ***- Les partitions***

Les partitions sont documentées par les *Mémoires* de copie, d'impression et de reliure qui figurent dans les collections des Archives Nationales, leur état de conservation est extrêmement lacunaire, si la plupart des éditions imprimées majeures semblent avoir survécu, le matériel qui a fait l'objet de copies régulières a subi des pertes considérables. Très rares sont les partitions identifiables comme ayant servi explicitement à la Cour, le travail des musicologues demeure délicat, et loin d'être achevé.

Il convient de distinguer deux grandes catégories de partitions manuscrites : le matériel, qui est constitué d'un ensemble de partitions propres à chaque pupitre de l'orchestre, aux chanteurs, et aux chœurs, voire au Maître de Ballet; et la partition d'ensemble avec toutes les parties. Dans cette partition d'ensemble, on peut distinguer l'autographe, qui offre souvent de multiples strates (tels les autographes de Rameau), et la partition d'exécution (ou conducteur selon un terme plus moderne), qui a servi aux répétitions et aux représentations. Cette partie d'exécution se reconnaît en ce qu'elle comporte des ratures, collettes, corrections et annotations, tant à l'encre qu'à la mine rouge. L'ancien fonds du Conservatoire de Paris, déposé à la Bibliothèque Nationale de France, Département de la Musique, comprend aussi des partitions destinées à la Cour, pour des Concerts ou des représentations. Outre les indications habituelles d'exécution et des remaniements, les partitions d'exécution peuvent comporter des corrections, coupes et parfois annotations de mise en scène qui permettent de restituer un spectacle, en association avec les autres sources d'archives. Il existe par ailleurs des copies au net, en général sans corrections ni ratures, qui présentent une version fixée de l'œuvre, sans date, ou une sélection d'airs. Les *Mémoires* détaillés de copie de musique dans les pièces justificatives contiennent toutes ces catégories, dont, rappelons-le, fort peu subsistent explicitement utilisées

pour la Cour, alors que tous les *Inventaires* et les pièces justificatives attestent un volume considérable de partitions accumulées par l'administration des Menus.

L'une de ces rares partitions est le matériel pour l'*Athalie* de 1770 que j'ai identifié à la Bibliothèque de Rouen, deux pages du même ensemble figurant dans le matériel d'une autre œuvre pour la Cour à l'Opéra de Paris !

Je présente plusieurs exemples de partitions dans cette thèse, les plus intéressantes étant celles d'œuvres montées uniquement pour le Roi, telles *Ercole Amante* de Cavalli, *Palmyre* de De Bury en 1755-1765, *Athalie* en 1770, ou l'*Electre* de Gossec en 1785; deux partitions d'une œuvre de Rameau montée aussi à Paris, *Pigmalion* portant la mention "Au Roi", ont sans doute servi à Fontainebleau.

### **- Les livrets d'œuvres lyriques et les éditions de textes dramatiques**

Les livrets d'œuvres lyriques et les éditions de textes dramatiques font souvent l'objet de commandes aux imprimeurs et relieurs, à destination de la Cour, de la famille royale et des spectateurs, ou de la bibliothèque des Menus Plaisirs. De manière habituelle, à la ville, les pièces sont publiées après la représentation, les livrets imprimés avant le spectacle pour la Cour. Mais les archives font aussi mention régulièrement d'ouvrages imprimés et reliés pour fournir les bibliothèques privées de la famille royale, et celle des Menus. Il est fréquent que bon nombre de ces impressions destinées à la Cour soient réputées perdues, comme l'exemplaire de l'*Athalie* de 1770 destiné au Dauphin. L'intérêt de ces textes est de fournir des indications sur le contenu, les interprètes, la mise en scène, à confronter avec les autres sources d'archives. Demeurent l'exception des exemplaires annotés autographes, comme le livret de *Sabinus* par Gossec en 1773 à Versailles <sup>56</sup>.

### **- Les maquettes de décor**

Outre leur présence dans des collections privées particulièrement difficiles à tracer, les maquettes planes de décors sont conservées dans des ensembles et des fonds publics pour l'essentiel assez regroupés et limités. Ce sont la collection réunie par Lesveque et conservée

---

<sup>56</sup> BNF Imprimés Yf 787.

aux Archives Nationales <sup>57</sup>, mais dont fort peu de pièces semblent concerner la Cour, du moins explicitement ; une partie du fonds d'*Esquisses anciennes* de la Bibliothèque de l'Opéra, constituée en majorité par des feuilles rescapées de l'atelier des Slodtz <sup>58</sup>, feuilles précieuses car documentant des vestiges conservés : c'est ainsi qu'avec l'aide de Nicole Wild nous avons pu identifier il y a vingt sept ans le *Temple de Minerve*. Elles illustrent des pièces des archives, et donnent de nombreuses précisions : cotes de chaque élément, couleurs et motifs, tous éléments utilisables pour une restitution virtuelle d'une partie réduite mais significative du fonds des décors à la Cour. Cette série est complétée, après une nouvelle période de lacunes, sous Louis XVI par les dessins légués par Pâris à sa ville de Besançon. Si beaucoup concernent l'Académie royale de musique, certains sont destinés aux spectacles de la Cour, et ne sont pas tous de la main de Pâris. C'est ainsi que j'ai pu retrouver et identifier dans des volumes moins connus trois esquisses pour l'*Athalie* de 1770 par l'atelier de Demachy, destinées aux ateliers des Menus, dont nommément le traceur de perspective Sarrazin <sup>59</sup>. Lavis et mine ou plume sont utilisés pour la plupart des esquisses du fond de l'Opéra, plume, encre et couleurs sont plus fréquentes pour Pâris.

Ces trois séries contiennent quelques précieuses plantations de décors, dont celles des deux décors les plus complets conservés : *Le Temple de Minerve* et *Le Déserteur*.

Rarissimes sont les œuvres graphiques évoquant une représentation à la Cour. Seuls trois spectacles sont documentés avec certitude pour les deux derniers règnes <sup>60</sup>. Issus de collections privées et récemment acquises par des musées, la gouache du théâtre de l'Escalier des Ambassadeurs pour *Acis et Galathée*, et le dessin avec lavis de Moreau représentant une scène de l'*Athalie* de 1770, d'une très grande précision malgré son caractère d'esquisse; les différents exemplaires et variantes de *La Princesse de Navarre* en 1745 appartiennent à des collections

---

<sup>57</sup> O/1/3238 à 3242.

<sup>58</sup> "Esquisses anciennes 18", ESQ [18.

<sup>59</sup> Carton R I n° 18.

<sup>60</sup> Philippe Hourcade montre bien à propos des spectacles de la Pompadour quelles incertitudes pèsent sur des identifications hâtives.



publiques françaises <sup>61</sup>. On peut ajouter la gravure représentant le *Ballet du May* dans la salle de la Comédie de Versailles en 1763 <sup>62</sup>. Et c'est tout.

Ces différentes sources, en raison de leur complexité et des divers problèmes qu'elles induisent, feront l'objet d'une analyse détaillée en vue d'établir une typologie et de proposer un protocole de restitution virtuelle.

### ***- Les maquettes de costumes***

A l'exception des dessins de Gissey pour *Psyché* en 1671, , il n'y a pratiquement aucune maquette de costume conservée avec certitude pour la Cour avant les années 1750. Ce sont des copies d'atelier, des dessins préparatoires annotés; ces maquettes produites dans les ateliers de Boquet essentiellement figurent dans de nombreuses collections publiques et privées, leur recensement complet en est difficile. Les plus précieuses sont celles pour lesquelles figurent la mention du spectacle (souvent Fontainebleau ou le Grand Théâtre de Versailles), le personnage interprété et l'interprète, ainsi que des annotations pour la réalisation du costume.

### ***b) Les vestiges archéologiques***

Par vestiges archéologiques, j'entends tout ce qui a subsisté des structures installées dans les bâtiments d'accueil, accessoires, décorations et bâtis.

---

<sup>61</sup> Ambassadeurs, Gouache de Charles Nicolas Cochin 1749, Ottawa, National Gallery of Canada, n° 41953, *Athalie* par Moreau le Jeune, coll. du Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon MV8986, inv. dessins 1214.

<sup>62</sup> Gravure imprimée, BNF RESERVE QB-201 (105)-FOL ; *Zémire et Azor* à Versailles, document du Cabinet des Estampes à la BNF, mal localisé actuellement, très problématique, qui semble représenter une version très approximative de la salle du Grand théâtre de 1770, avec une scène de l'opéra -comique - lequel n'y fut jamais représenté, mais le fut chez Marie-Antoinette à Trianon. J'en suis arrivé à la conclusion qu'il s'agit d'une libre interprétation par un dessinateur qui n'a pas été témoin de la représentation à la Cour. Je n'ai pu accéder à l'original ... On peut ajouter le décor de Forêt du Banquet des Gardes du Corps en 1789, mais pour lequel il n'y a aucune trace dans les archives de frais de montage d'un décor.

## *1) Les salles*

Les deux théâtres qui ont survécu sont parmi les plus tardifs, le Grand Théâtre de Versailles, appelé aujourd'hui Opéra Royal, et le petit théâtre commandé par Marie-Antoinette à Trianon. Le bâti est pour l'essentiel dans son état originel, la décoration intérieure (peintures, tissus) a fait l'objet de reconstitutions, et les deux lieux, tout particulièrement l'Opéra, ont été adaptés aux normes d'utilisation contemporaines. Les deux machineries sont d'origine, elles-mêmes remaniées dès l'Ancien Régime, celle de l'Opéra partiellement démantelée sous la Révolution ; faiblement ou peu restaurées au XIX<sup>e</sup> siècle, elles ont en fait pratiquement disparu dans leur totalité, ne laissant en place que des structures porteuses, quelques treuils, des éléments de cintres, dont la majeure partie appartient au Théâtre de la Reine, malgré les réparations du XX<sup>e</sup> siècle <sup>63</sup>. Il subsiste à l'Opéra quelques dispositifs d'éclairage de l'Ancien Régime. Cependant ces deux salles, compte tenu de l'abondance des archives qui documentent leur utilisation, constituent un patrimoine exceptionnel.

Pour les autres lieux, seuls quelques bâtis sont parvenus jusqu'à nous. Les Tuileries ont disparu, et déjà la Salle des Machines avait été détruite à la fin de l'Ancien Régime. Un espace extérieur comme la Cour de Marbre n'a pas été sensiblement modifié depuis son usage comme espace exceptionnel de représentation sous Louis XIV et Louis XV. Bon nombre des Salons utilisés pour y aménager des théâtres sont toujours là, dans un état proche de l'origine, que ce soit à Chambord, Saint-Germain, Fontainebleau, ou même Versailles; cependant l'espace de la salle des Comédies domestiques au Louvre est devenu méconnaissable. Enfin, la Grande Ecurie où fut construit un "Grand théâtre" en 1745 subsiste dans son bâti d'origine, épargné par l'incendie de 1751, alors que le bâti de l'Aile du Primatice à Fontainebleau, gravement endommagée par un incendie en 1856, a été restauré en supprimant toute trace ancienne sur les façades du premier étage, l'intérieur étant une coquille vide recourant au béton. De la salle de style rocaille pourraient être conservés deux balcons, remaniés, et des fragments de colonnes de palmiers. tous conservés au château de Fontainebleau.

---

<sup>63</sup> Faute d'avoir eu accès depuis vingt-cinq ans à ces deux monuments, mon évaluation de ce patrimoine s'appuie sur mes visites rapides, des photographies et la courte analyse de Thomas Jacquau dans son *Mémoire de Maîtrise*. Aucune des parutions récentes sur les théâtres de Versailles n'étudie ces machineries.

## ***2) Les décors scéniques***

A ma connaissance rien ne subsiste des costumes et accessoires pour les spectacles, contrairement aux Cours de Suède et de Ceski Krumlov en Bohême. Il subsiste par contre un fonds de décorations incomplètes récemment identifiées, aux châteaux de Versailles et Fontainebleau. J'avais identifié à Trianon il y a vingt-sept ans le plus ancien décor scénique en toiles peintes connu en Europe, le *Temple de Minerve*, daté de 1754 ; d'autres fragments remontant à l'ancien Régime semblent également appartenir au fonds de Trianon selon Jean-Paul Gousset <sup>64</sup>, et en 2000 la Conservation de Fontainebleau a découvert au fond d'une loge du Théâtre Impérial un stock d'éléments de décorations, depuis publié et exposé. Nous avons réalisé en 2006 une couverture photographique numérique et argentique de la majorité de ces châssis en vue de restitutions virtuelles, avec un collègue, Pierre Hahn, professeur de photographie à l'École d'Arts du Havre. L'intérêt de ces vestiges de décorations est qu'ils font l'objet pour la plupart de mentions dans les pièces d'archives, voire même figurent sur des maquettes comme le *Temple de Minerve* ou le *Déserteur*, et dans le cas du *Temple*, les marques de réemploi sur les toiles jusqu'à la fin de l'Ancien Régime et au-delà sont documentées par les archives.

## ***2 Les Sources externes***

Je termine par une brève présentation des sources externes.

### ***Presse et critique***

*Le Mercure de France*, titre générique sous lequel je regroupe les différents appellations pour la période étudiée, est la source la plus régulière. Si la revue s'attache essentiellement aux théâtres de la Ville et à l'analyse littéraire des livrets plutôt que des représentations,

---

<sup>64</sup> Jean-Paul Gousset, Damien Richter, "Découvertes. Les décors de scène conservés au théâtre de la Reine et à l'Opéra royal de Versailles", *Versalia - Revue de la Société des Amis de Versailles* N°6, 2003, p.18-34.

elle donne assez régulièrement des comptes-rendus des spectacles à la Cour, que ce soit à Versailles ou à Fontainebleau..

D'autres revues, de durée éphémère, permettent d'ajouter des informations, comme le *Journal de Musique* <sup>65</sup> pour 1770; la *Correspondance* de Grimm, bien que non objective, est une source appréciable.

### **Les Mémoires**

Les *Mémoires* de personnalités ayant vécu à la Cour ou l'ayant fréquentée apportent aussi des témoignages, qu'il faut cependant apprécier avec un sens critique. Ainsi, le duc de Croÿ a fréquenté la Cour et ses spectacles, ainsi que Luynes, Dangeau. L'ampleur de la tâche m'a conduit à me concentrer essentiellement sur les sources de première main, les archives, qui donnent un état des faits et réalités qu'il faudrait confronter, dans des études ultérieures, à ces autres sources, abondamment lues et citées d'ailleurs par la recherche, en raison de l'accès facile à l'information qu'elles procurent.

### **Les archives de la Comédie Française**

La Comédie Française conserve dans son Musée-bibliothèque un fonds important d'archives pour l'Ancien Régime, qui mériterait d'être collationné et mis en relation avec celui des Archives Nationales. La difficulté pour obtenir des reproductions complètes, contrairement aux Archives Nationales où il est possible de photographier toutes les pièces consultables au Caran et aux Cartes et Plans, et dont les reproductions en ligne sont libres de droits, a limité mon exploration de ce fonds. Plusieurs sondages ont permis de constater que la Comédie Française ne semblait pas conserver d'informations aussi riches que celles de la comptabilité des Menus pour les Voyages des Comédiens à la Cour. Tout au plus avons-nous une série de pièces par représentation à la Cour signées par les sociétaires. Si l'on prend l'exemple de l'une des plus brillantes représentations, l'*Athalie* de 1770, tous les documents permettant de reconstituer le spectacle sont localisés à l'extérieur des fonds de la Comédie Française. Elle conserve également des recueils de partitions, dont l'une au moins que j'estime avoir pu être utilisée à la Cour lors de la reprise de la comédie-ballet *Les Hommes* en 1763 à Fontainebleau.

---

<sup>65</sup> Numéro de mai p.19 ss.

## Les archives en dehors de la Cour de France

Pour cette thèse, d'autres sources d'archives ont pu être confrontées à celles de la Cour de France, à titre de référence, comme un plan de scène pour la reprise de ballets de Noverre sur l'immense scène du Lusthaus à Stuttgart <sup>66</sup>, conçue par une équipe française à laquelle appartenait Servandoni, les esquisses des Bibiena pour le théâtre de la Hofburg à Vienne, ou le fonds des archives du Théâtre ducal de Nancy construit par Francesco Galli Bibiena <sup>67</sup>, les plans des quatre salles d'Opéra successives à Paris. De manière plus générale aussi, des plans de scène italiens ont aidé à comprendre des dispositifs à la Cour, en particulier ceux d'*Ercole amante* et de *Psyché* aux Tuileries. Ces références seront examinées en détail dans les chapitres ultérieurs.

## Les vestiges en dehors de la Cour de France

Avec toutes les précautions qui s'imposent, les vestiges archéologiques contemporains qui sont conservés dans d'autres pays d'Europe m'ont permis, après des visites successives des théâtres de Cour, de dégager des tendances communes, et de mettre aussi en relief des spécificités de la Cour de France, exceptionnelle par le nombre de scènes, d'accessoires, costumes et décorations. Ont principalement fourni un apport appréciable les théâtres des Cours de Bohême, d'Allemagne et de Suède, ainsi que les décors du Heilige Grab de Neuzelle, Théâtre temporaire de figures de la Passion monté dans une église, en Allemagne.

C'est donc un ensemble vaste et de nature très variée qui a permis d'apporter un éclairage inédit sur les sources lacunaires et parfois encore énigmatiques qui documentent les espaces scéniques de la Cour de France durant les cent trente années de leur expansion constante.

---

<sup>66</sup> Albertina Wien AZ5038 (plan) et 5039-5040 (coupes), plantation de décor Hauptstaatsarchiv Stuttgart A21 Bü958.

<sup>67</sup> Archives Municipales de Nancy B1586, 591 595 596 617 660 et D47.

# Chapitre 2 :

## Typologie des sources graphiques et archéologiques

### *Introduction*

Comme pour les sources d'archives, les sources graphiques et archéologiques demandent avant leur utilisation et leur interprétation, une classification dans une typologie, étape qui a été en général négligée par la recherche. Or, faute de savoir à quel type de document on a affaire, l'erreur d'interprétation est aisée à commettre, et au final bien souvent on ne sait plus trop de quoi l'on parle. De fait, chaque document a sa nature propre, sa fonction et correspond à une étape bien précise du processus de création d'un spectacle sous l'Ancien Régime, de même que chaque élément de décoration qui a pu arriver jusqu'à nous doit être soigneusement étudié selon des critères archéologiques, spécifiques en plus à sa nature même, celle d'*artefact* réemployé et qui n'est guère comparable à d'autres objets patrimoniaux en apparence proches, comme les tableaux ou les retables peints.

# *1 - Terminologie des plans d'architecture*

La terminologie des plans d'architecture est plutôt bien fixée, et un bref rappel permettra d'établir un lexique utile pour les analyses des divers plans produits par l'Administration royale. A part cependant une thèse d'histoire de l'architecture comme celle de Thierry G. Boucher, ou quelques paragraphes dans des ouvrages traitant de l'architecture des châteaux, cette terminologie n'apparaît pas si souvent dans les publications concernant les spectacles de la Cour, et encore moins quand il s'agit des maquettes de décorations. Or la nature même du plan conditionne le type d'informations qu'il livre - ou qu'il ne peut livrer.

*Pour illustrer les paragraphes qui suivent, je renvoie le lecteur aux figures 51-88, qui suivent l'ordre du développement.*

## **- Usages de dessin, instruments**

Les mediums utilisés pour les plans sont le graphite, la mine noire, l'encre de chine, le lavis d'encre noire, rose, jaune, grise; la plume, la mine, le tire ligne et le pinceau sont les instruments couramment utilisés. Un projet peut être corrigé au graphite et pour la période étudiée, les modifications proposées sont en lavis d'encre rose ou rouge.

## **- La vue perspective**

La vue perspective représente un édifice, voire l'intérieur d'un édifice. Je peux citer comme exemple la Vue perspective par Moreau de la salle avec la décoration du dernier acte d'*Athalie* en 1770, où est figurée l'action scénique, en vue d'une probable publication gravée. La gouache de Cochin d'une représentation au théâtre de l'escalier des Ambassadeurs, tout aussi précise, offre par contre une perspective panoramique, latérale pour la salle et semi-frontale pour la scène.

Du même type relève la Vue perspective de la Salle des Machines en direction de la scène, avec décoration et effet de machines, accompagnée d'une coupe transversale — "élévation".

La Vue perspective de la salle construite dans le Parc de Versailles avec une scène de *Georges Dandin*, est l'exemple d'une gravure de commémoration destinée à la diffusion des Fêtes royales.

### **- La vue à vol d'oiseau**

La Vue à vol d'oiseau représente un édifice ou un ensemble d'édifices *in situ*, comme s'ils étaient vus par un observateur volant à une centaine de mètres d'altitude, voire davantage selon la portion d'espace figurée, observateur placé de côté ou en avant du bâti. Sous l'Ancien Régime il n'y a pas de norme d'orientation, mais le point de vue privilégié cependant telle façade principale ou telle entrée.

### **- Le plan masse**

Contrairement aux plans traçant les murs et ouvertures, par niveaux et étages, un plan masse se limite à indiquer le contour et la surface occupée par un bâtiment, sans aucun détail, la forme étant remplie par un lavis. C'est plutôt rare dans notre ensemble de sources, mais le fait que dans un projet en plan masse certaines ailes soient rendues en plan détaillé est significatif de l'importance de ces lieux, ainsi le Projet de Paris pour les Bals de la Reine.

### **- L'élévation.**

L'élévation représente une façade entière, comme celle de la Salle des Machines, l'aile de Choisy. Ce type de document est également rare dans le corpus, en raison du faible nombre de théâtres qui constituaient un édifice à part entière.



## **- Les coupes.**

Les coupes "au droit de" présentent une section du bâtiment, longitudinale, en largeur, et peuvent s'accompagner d'une vue de l'intérieur de l'édifice, qui peut être très détaillée voire réalisé au lavis.

Les dessins et plans pour l'architecture, la décoration, les fêtes et spectacles, suivent lors de la conduite d'un projet, de la réalisation d'une commande, sous l'autorité directe ou indirecte du commanditaire le Prince, un processus qu'il convient de garder toujours à l'esprit quand il va s'agir de statuer sur la nature du document.

Les principales catégories à bien identifier dans le corpus sont les suivantes :

## **- Les croquis préparatoires**

Des croquis préparatoires, destinés au seul usage du dessinateur - architecte, décorateur, ... apparaissent de temps à autre dans les fonds, soit en dessin à part entière, soit sur un autre projet. De tels brouillons qui captent à la mine ou à la plume l'idée naissante, sur un papier en cours d'utilisation ou sur un papier que l'on réemploie, sont une pratique commune depuis la Renaissance, et Paris ne déroge pas à cette coutume, alors même que les rames de papier sont fournies en abondance au personnel des Menus, comme l'attestent les *Mémoires* réguliers dans les pièces justificatives.

## **- Le dessin de présentation**

Une fois le projet finalisé, il doit être présenté officiellement aux commanditaires; un exemple de dessin de présentation est le projet pour le Grand Dessein par Louis Le Vau, 1659. Il associe plan-masse et plan au rez-de chaussée. Bien que partiellement tracé à main levée, le soin apporté à certains détails et aux lavis laisse penser qu'il s'agissait, au moins, d'une première esquisse d'un tel plan. Dix ans plus tard par le même est réalisé un Plan de présentation d'un projet pour Versailles, conservé au National Museum de Stockholm <sup>THC2</sup>.

Les détails d'un projet de Carlo Vigarani pour la Salle des Ballets de l'aile Nord de Versailles, composé de deux planches sont un dessin de présentation, soit définitif, soit destiné à être mis

au net et enrichi. Le texte justificatif, équivalent à un *Mémoire*. le désigne comme "*Dessein pour la construction de la Salle des Ballets au bout de l'asile du chasteau de Versailles, accompagnée de toutes les conditions neccessaires pour la rendre parfaite.*" " 1 - On ne peut faire une Sale magnifique a moins de neuf thoises de largeur et profondeur."

L'Elévation de présentation de projet pour la construction d'un Grand Théâtre dans le Manège de la Grande Ecurie en 1745, en vue des Fêtes du Mariage du Dauphin montre par le soin apporté au rendu de l'ornementation et aux nombreuses figures de spectateurs que ce projet est destiné à être présenté aux commanditaires, et probablement à Louis XV lui-même.

Pour un exemple de forme encore plus aboutie, on peut citer les dessins de présentation de projet pour l'opéra ducal de Nancy par Francesco Bibiena. De tels dessins étaient présentés au prince et aux commanditaires de la Cour, afin de recevoir leurs observations et aval, qui associe plans et coupes par planches.

### **- Le dessin contractuel**

L'étape suivante est celle du dessin contractuel, qui valide l'acceptation du projet et la mise en place du chantier. L'exemple le plus caractéristique, et unique pour l'époque de Louis XIV, est la *Salle des comédies domestiques du Louvre par Le Vau, coupe longitudinale "Profil de la Salle des Comédies etc. arrêté par nous surintendants etc.*», daté et signé. Pour les peintures de décorations, les dessins signés par P.A. Pâris et validés par La Ferté en sont un bon exemple «"*bon pour être exécuté pour le voyage de fontainebleau ce 1<sup>er</sup> 7<sup>bre</sup> 1783*". Parfois aussi, le dessin contractuel sert de dessin d'exécution comme un trône de *Didon*, par le même artiste.

### **- Le croquis en marge justificatif**

Certains entrepreneurs placent en marge de leurs *Mémoires* de petits croquis justificatifs, cotés. C'est le cas de Pierre Boullé pour la construction des machines du Théâtre de la Reine à Trianon.

## - Le dessin d'exécution

Le Dessin d'exécution est destiné aux ateliers qui vont réaliser sous la direction d'un Maître les ouvrages validés, ainsi du dessin d'exécution pour les transformations de la charpente à l'aile de la Comédie de Fontainebleau, daté du 26 juin 1754 et signé par Gabriel, avec explication des travaux à faire en vue des agrandissements de la scène prévus pour le cycle du Voyage de l'automne.

De même un projet pour l'Opéra de Versailles avant 1770, destiné au machiniste Arnoult, maître d'œuvre de toute la construction du théâtre transformable, qui devait servir de salle de spectacles, de bal et de festin, contient une annotation au verso.

Pour un décor de scène, le terme actuel est maquette plane, opposé à maquette construite, le "*modèle*" dans la terminologie de l'Ancien Régime et des archives. Afin de bien différencier les deux items, je n'emploie que les termes *dessin* ou *esquisse* dans cette thèse.

Un dessin pour les plafonds d'un décor de Salon de brèche violette des Menus par Slodtz, que j'ai identifié aux Archives, Cartes et Plans, à la Mine noire, plume et encre noire, est un dessin d'exécution pour l'atelier des décors. Nombre des dessins du fonds Slodtz sont des dessins d'exécution, comme le Rideau de fond du *Temple de Minerve*. Cependant, ce dessin comporte des annotations de plusieurs mains, pour la légende et les cotes, les motifs, et postérieures à l'exécution, avec la référence de stockage - la lettre majuscule - et la localisation "*a Choisy*".

Le décor d'*Athalie* 1770 par Demachy, en vue perspective avec une notation sommaire de la décomposition en plans et de la dégradation de perspective, pourrait être un dessin d'exécution. Le détail des ornements n'est pas systématiquement figuré, contrairement à un autre dessin conservé. Sarrazin, peintre traceur de perspective aux Menus est noté au revers à la mine noire.

Deux maquettes de costumes pour Fontainebleau 1763 et Versailles 1770, sont donnés comme exemple de dessins d'exécution à la plume avec description des tissus etc., et ratures. En fait, ils étaient soit destinés à l'atelier des tailleurs, soit destinés à être présentés lors des réunions de travail de l'Intendance des Menus, déterminant les costumes qui devaient être faits entièrement à neuf et ceux qui devaient être réemployés et remis à neuf.

## **- Le relevé**

Le relevé représente l'état d'un édifice, d'un lieu, à un moment donné. Il peut être daté, ce qui en fait un témoin très utile pour suivre l'évolution des aménagements, ou proposer une interprétation historiquement valide. Le meilleur exemple en est le relevé des trois niveaux du château des Tuileries par Antoine Desgodets, les légendes jointes, sans doute dans un *mémoire* ou une note, sont malheureusement perdues, signé et daté du 8 novembre 1700. "*Plans du Palais des Tuileries*"- "*Plan du premier Etage*"- "*Plan du rez de chaussée*"- "*Plan des offices sous le rez de chaussée*". Du même type, mais non daté, est le relevé sous forme d'un plan d'aménagement partiel pour la partie du quadrilatère de Bellevue qui gardait les structures du théâtre de Madame de Pompadour.

Un relevé complet d'un bâtiment existant est parfois mentionné dans les états de frais, ainsi pour le toisé de la Salle des Machines en 1754, O/1/2996. A la même catégorie pourrait appartenir la série de dessins à la plume avec cotes très précises de la Salle des Machines datable environ du premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle. Il s'agit soit d'une série de relevés en vue de travaux ultérieurs lors de la reprise du bâtiment par les Menus, soit d'un relevé d'un élève architecte, les ordres de la Salle jouant alors le rôle de modèles.

## **-Le plan de distribution**

Le plan de distribution appelé aussi d'emménagement est bien représenté dans les collections de plans de l'Ancien Régime Le grand plan du Louvre Tuileries qui fait figurer les mêmes tracés pour les scènes que le plan de Desgodets appartient à cette catégorie, les plans de distribution des loges de la salle de Fontainebleau, de l'aile Neuve, le relevé de la disposition des sujets à l'orchestre et sur la scène du Grand Théâtre par Métoyen, membre de l'orchestre documentent spécifiquement les salles de spectacle. Ces derniers étaient probablement destinés à l'administration des Menus Plaisirs et aux commanditaires comme le Premier Gentilhomme en charge, l'Intendant La Ferté, etc.

## **- Les planches pédagogiques**

J'appelle planches pédagogiques les planches gravées et imprimées destinées à compléter un traité, la plupart des traités d'architecture et de peinture en contiennent depuis la Renaissance. Pour notre période, les planches du Traité de Jean Dubreuil et les planches gravées de *L'Encyclopédie* décrivant les machines du second Opéra au Palais Royal de 1769, celles de

*l'Essai* de Boulet, des traités de Sabbattini, Motta, Bibiena, ... appartiennent à cette catégorie. Je distingue deux sous-catégories, les planches théoriques et explicatives, et les planches figurant un édifice réel. Celles de *L'Encyclopédie* pour l'Opéra de Paris sont également des plans et coupes. aucune planche pédagogique ne documente une Salle de la Cour de France, à l'exception de la Salle des Machines, régulièrement reprise dans les Parallèles de Salles.

## ***2 - Les décors scéniques : Terminologie et typologie de leur iconographie***

### **a) Les décors en tant qu'artefact**

***REMARQUE : les questions relatives aux machines seront abordées dans la Seconde partie. L'exposé qui suit présente les règles générales telles qu'elles s'appliquent aux dessins et vestiges conservés. Le lecteur peut se reporter aux illustrations figures 89 à 104, selon l'ordre du développement qui suit.***

Si les études générales et ouvrages spécialisés sur la scène "à l'italienne" sont assez courants, très rares en revanche sont les publications décrivant la technique de réalisation d'un décor sur les deux siècles concernés. Les manuels du XX<sup>e</sup> siècle renvoient à des technologies et des esthétiques qui ont déjà évolué, en français je ne vois guère que les articles de Nicole Vayssaire et de Valérie Trémouille pour apporter un regard de qualité professionnelle. Les travaux dont j'ai eu connaissance sont restés à l'état de *Mémoires* ou thèse, non communicables. Les exposés qui suivent ne prétendent pas à constituer un traité, mais fournissent le minimum d'informations nécessaires que j'ai pu réunir au cours de ma longue fréquentation des vestiges et des sources. Sans cette base préalable, aucune étude fiable et documentée des espaces scéniques de la Cour ne peut être entreprise, en particulier pour comprendre les archives, *Mémoires* de travaux, *Programmes* de décorations et *Inventaires*. Ces développements apportent aussi au lecteur une vue d'ensemble permettant une meilleure compréhension des analyses qui suivront dans le cours de la thèse.

Le principe général de la scène plantée et transformable "à l'italienne" qui constitue la majeure partie de notre champ d'étude est d'aligner sur un plancher de scène légèrement incliné vers le public deux séries ou plus de panneaux parallèles ou non de toile peintes en trompe-l'œil et en perspective, appelés châssis. Ces panneaux peuvent coulisser l'un derrière l'autre lors des changements à vue. Des bandes de toile, elles aussi mobiles, joignant les châssis dans leur partie supérieure, contribuent à l'illusion en simulant un ciel ou un plafond, et un rideau ou un châssis à l'arrière-plan (lointain, horizon) ferment la perspective.

### **-La technique de construction (assemblage des pièces de bois, clous)**

Traditionnellement depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, les cadres des châssis sont constitués de battants de sapin assemblés souvent à mi-bois, cloutés, les chantournements, comme les éléments de verdure d'une Forêt et les motifs architecturaux ou décoratifs du *Temple de Minerve*, sont découpés dans des voliges ; il n'y a pas de mouchoirs ou écharpes obliques de renforcement aux angles; qui font leur apparition vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les gros clous utilisés sont des clous forgés à pointe diamantée, écrasée par le marteau; à titre d'exemple, comme les décors des Menus Plaisirs datés de 1754 à 1786. Les chantournements sont systématiquement adoucis, ainsi que les traverses qui les renforcent au revers. Le bois est travaillé, façonné à la main, et les pertes expliquent la manière des menuisiers de compter les fournitures dans les états de frais, qui incluent souvent un toisé global et non la cote finale après travail et assemblage. Les pièces de ferronnerie forgées à la main également, irrégulières, permettent le fichage des châssis sur le plancher, ou les charnières l'ouverture des brisures et l'assemblage.

### **-Le marouflage des revers**

Dans la facture traditionnelle, attestée par des documents d'archives dès le début du XVIII<sup>e</sup> siècle, les châssis de décorations en toile broquetée sur battants de sapin étaient protégés au revers par des feuilles de papier chiffon gris assez épais, collées sur la toile, afin d'éviter un effet indésirable de transparence, en raison de l'implantation des éclairages derrière chaque châssis. Nous en avons de bons exemples dans le fonds des Menus-Plaisirs de Trianon et de Fontainebleau. L'on ne saurait trop rappeler la nécessité de préserver le moindre élément même s'il paraît à première vue anodin; la feuille de papier comportant l'inscription historique

"pour *Olimpie*" que nous avons découvert en au début des années 1990 aurait elle aussi disparu lors des manipulations du XX<sup>e</sup> siècle sur la scène de Trianon, d'après J.P. Gousset.

### **-Les inscriptions de plantation et d'inventaire**

Pour la commodité du service, du stockage et des *Inventaires*, les décorations sont clairement identifiées par un nom, par un numéro correspondant à l'emplacement dans la plantation sur scène, voire d'une indication pour identifier la coulisse de gauche ou de droite. En France, ce seront les termes de Jardin et Cour qui l'emporteront définitivement à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, suite à l'utilisation temporaire par la Comédie Française d'un théâtre construit dans la Salle des Machines, entre la Cour et le Jardin du Palais des Tuileries. Ces nécessaires inscriptions figuraient peintes au revers sur le papier de doublure, et souvent aussi sur les battants des châssis; toujours dans le sens de la lecture verticale, en position de plantation. L'usage des éléments évoluant selon les remaniements du décor, les œuvres du répertoire, les réemplois, il est courant de trouver sur des ensembles ayant connu de nombreux services plusieurs numérotations, ainsi pour le *Temple de Minerve* les lettres F et N (sur les châssis), B (sur l'esquisse des plafonds "*ces plafonds sont à choisir*"). La superposition des couches, quand elle existe, est un indice de datation, ainsi que la main.

Il existait plusieurs manières de décrire et d'inventorier les éléments de décorations, que ce fut dans les *Mémoires* des entrepreneurs, les programmes de décorations, les *Inventaires*. Par l'œuvre à laquelle ils étaient employés ou réemployés, par type anonyme (vapeurs, plafonds) et plus rarement aux Menus, par type de représentation comme dans l'*Inventaire de l'Académie royale de Musique*, daté de 1780, chiffré, dressé sous couvert du Procureur du Roi et de la Ville lorsque les Menus Plaisirs reprennent la gestion de l'Académie Royale de Musique qui avait été confiée à la ville de Paris<sup>68</sup>. Les décorations y sont classées par typologie selon la nature de l'élément de décoration et le sujet, par exemple : "*Airs, ciels, Horizons, Vapeurs, Nuages, Arcs de Triomphes, Autels, Figures, Lampes en cartonage, Fontaines, Eaux, Gloires, Olimpes, Hameaux, Paysages et Campagnes, Places Publiques, Tombeaux, Thrônes, Pavillons* », et la description peut en être assez détaillée. L'on a une seconde série d'*Inventaires* dressés après l'incendie de la Salle du Palais Royal le vendredi 8 juin 1781 et dans les années suivantes, lorsque l'Académie a la jouissance du nouveau théâtre construit à

---

<sup>68</sup> O/1/628.

la Porte St Martin, série qui a pour intérêt, dans un sous-classement assez proche de celui de l'Inventaire précédent, de préciser les éléments détruits dans l'incendie (avec quelques contradictions d'ailleurs), et ceux qui peuvent "reservir", souvent avec la référence de l'ouvrage auquel ils sont destinés. Enfin, nous avons conservé un registre à destination des machinistes, très technique, qui commence à partir du milieu des années 1780 pour se terminer vers la fin de la Restauration <sup>69</sup>. Les documents propres à l'Académie Royale complètent notre connaissance des procédés d'inventaire et de classement des décors à Paris. Le classement par typologie est repris dans de grands tableaux de synthèse des sources pour la Cour par Nicole Vaysaire, et de manière plus rapide dans la thèse de Pierre Pinon pour les décors de Paris. Dans les deux cas, c'est le fonds de décorations de la seconde partie du règne de Louis XV et le règne de Louis XVI qui est traité.

### **-Toiles, couches picturales, et touche**

Dans les règles de l'art, les châssis étaient peints sur toile de lin comme l'attestent les archives. Par économie de matière première, la toile était souvent réemployée et ce dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Deux exemples sont donnés par le fonds du théâtre de Fontainebleau, et une salle souterraine apparaît au revers des deux châssis du Manteau d'Arlequin du Théâtre de la Reine à Trianon, vestiges probable d'une décoration du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le plus complexe cas de réemploi avec couches successives est celui *Temple de Minerve*, de 1754 à 1787.

Il n'existe à ma connaissance aucune étude circonstanciée sur la "manière" des peintres en décoration pour le fonds français. Des peintres de l'atelier des Menus, dont le nom est parfois cité dans les comptes, étaient spécialisés en paysage, architecture, "tableaux de coloris" (c'est-à-dire les figures et scènes peintes dans les architectures), des peintres doreurs appliquaient les pigments à la brosse, pigments dont certains *Mémoires* livrent la liste détaillée. Cette touche "baroque" à la brosse était contrastée, riche en superpositions pour donner l'illusion de matière complexe et de profondeur. Dans les décors de théâtre de Suède ou de Passion pour une église, à Neuzelle daté de 1751, j'ai retrouvé la même technique que sur les toiles françaises.

---

<sup>69</sup> BNF Opéra Réserve.



### **-Rideaux, frises, ponts etc**

Les frises de ciel ou "bandes d'air" à l'époque baroque sont indispensables à une plantation en châssis parallèles à l'italienne. Elles permettent de donner l'impression d'un ciel; Peintes en blanc, elles créent ainsi un plafond simple. Des frises du XVIII<sup>e</sup> siècle de ce type sont conservées à Drottningholm et Gripsholm, seuls les plafonds du *Temple de Minerve* subsistent pour le fonds français. Ces frises étaient rigidifiées par des perches de frêne, voire un cadre de bois pour les plus lourdes. La largeur de la scène du Grand Théâtre de 1770 à Versailles imposait des perches démontables en plusieurs parties, comme il est spécifié dans les *Inventaires*.

### **- Plantation, brisures, fermes, levée**

Trois termes apparaissent souvent dans les descriptions et *Inventaires* : les brisures ou châssis à brisures désignent les parties séparées de la ferme, reliées entre elles par des charnières, et la ferme est un assemblage de plusieurs châssis pour composer un grand ensemble occupant tout ou partie de la largeur de la scène. Les brisures permettent aussi d'incliner obliquement, donc de planter de biais sur la scène, un volet d'un châssis. Ces éléments de la décoration, châssis, fermes, frises et plafonds, sont plantés selon une ligne de levée qui sert de guide pour réaliser la perspective raccourcie souhaitée avec ses lignes de fuite. Cette perspective est fermée au lointain par un horizon, en toile, appelé aussi rideau, ou une ferme.

### **-Faux châssis, cassettes, mâts**

Les faux châssis, cassettes, mâts sont des pièces de bois, en sapin ou préférablement en chêne, qui supportent les feuilles de décoration des châssis et fermes et forment la liaison avec les machines proprement dites, chariots, moufles, treuils. Dès la fin du XVII<sup>e</sup> siècle la terminologie est fixée et évoluera peu pendant près de deux cents ans.

**- Éléments isolés arbres, terrains, bancs de gazon,  
marchepieds etc.**

Des châssis isolés de l'alignement des feuilles de coulisses complètent la plantation, ce sont des terrains, des arbres isolés, des autels, vaisseaux ou barques, etc., qui sont soit fixes soit peuvent monter des dessous; en raison de la faible profondeur des dessous jusqu'à la salle de la Comédie à Versailles rénovée en 1763, ou celle du Grand Théâtre de 1770, ces châssis ont une hauteur modeste.

Les éléments que nous qualifions aujourd'hui de praticables n'étaient pas encore désignés avec ce vocable. C'étaient des trônes, des marchepieds, quelques sièges ou tables, ou encore des bancs de rochers et gazon. Les praticables du décor du *Déserteur* sont perdus, ils se plaçaient derrière les châssis du pont de rochers et sont restituables à partir des archives et des dessins de Pâris.

## ***b) Les dessins de décorations***

### **Introduction**

Comme pour les décors, il n'existe pas d'étude française détaillée et systématique des dessins de décorations de théâtre pour l'Ancien Régime. Les notices des catalogues décrivent ces pièces comme s'il s'agissait de dessins d'une collection graphique, et la caractérisation même du document est souvent sommaire, l'un des plus précis étant Jérôme de La Gorce. Nicole Vayssaire, largement reprise et complétée dans la thèse de Pierre Pinon,<sup>70</sup> s'était intéressée aux étapes de la réalisation des décors, en se référant aux esquisses des Slodtz et de Pâris et aux pièces justificatives de la série O/1. Ma thèse mettant en place un protocole pour une étude systématique des lieux de spectacle à la Cour de France et par conséquent de leur équipement scénique, le fonds de projets dessinés pour les décorations devait donc être lui aussi

---

<sup>70</sup> Vol. II p.94 ss. *Les Dessins des décors d'opéras*, je renvoie le lecteur à cette thèse aisément accessible en ligne sur le site de Besançon.

l'objet d'un classement typologique. Les fonds Slodtz et Pâris seront confrontés à d'autres fonds, français tel celui des Archives Nationales, et étrangers.

Trois grands types se distinguent dans les dessins préparant la réalisation des décors de scène. Ce sont d'abord des dessins de châssis isolés ou en série - les châssis sont ces cadres de bois sur lesquels la toile peinte en trompe l'œil est broquetée, et qui se placent soit en coulisses latérales mobiles pour les changements, soit en assemblage sur le plancher de scène ("terrains" par exemple) et en "fermes", au centre et au fond de la scène. On peut ranger dans la même catégorie les dessins de rideau de lointain ou d'horizon. Le second type est constitué par des dessins présentant une vue d'ensemble perspective du décor, avec un code pour identifier les éléments, ou en plan appelé "plantation". Enfin on trouve dans les fonds des dessins présentant une vue d'ensemble perspective du décor mais sans informations sur sa structuration technique. C'est ce dernier type de dessin qui est le plus fréquent jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour représenter l'intérieur d'un théâtre lors d'un spectacle. La fonction de ces différents types diffère aussi, du dessin de présentation au dessin d'exécution ou de commémoration, distinctions que j'ai présentées plus haut dans le développement sur la terminologie des plans d'architecture. Il importe de bien connaître ces fonctions avant de mettre en place une restitution du spectacle projeté, aussi bien en description textuelle qu'en modélisation virtuelle 3D.

*Les figures illustrant le développement qui suit vont de la figure 105 à la figure 122.*

### **- Le châssis**

Un châssis est toujours dessiné en élévation de face, avec la représentation plus ou moins sommaire de la décoration qu'il doit porter, et des informations complémentaires éventuelles. Il arrive en raison d'une structure de menuiserie plus complexe, tel un "arbre isolé", ou d'un assemblage prévu avec d'autres éléments, comme dans une gloire, que le châssis soit figuré de revers, avec les battants, traverses et voliges qui le constituent.

## - Les techniques de dessin

Les techniques de dessin pour représenter le châssis à réaliser sont très variables. Le premier cas de figure est le dessin à la seule mine noire, plus ou moins fine ou grasse selon que l'auteur a recours au graphite. Le rendu est celui d'une esquisse au faible contraste. La seconde possibilité de tracé est le tracé encre à la plume, offrant par sa sècheresse, précision et contraste au rendu de détail, donc une meilleure lisibilité pour le traceur qui, souvent à l'aide d'un quadrillage, reportera sur la toile préparée le motif à peindre. Avec cette technique les sujets se limitent aux contours principaux. Les esquisses du *Temple de Minerve*, correspondant au décor préservé, appartiennent à cette catégorie.

Dans d'autres cas, le dessin est exécuté en lavis noir et complété par des tracés à la plume en sanguine, technique fréquente chez Pâris, mais que l'on trouvait déjà dans le fonds de dessins de décorations réunis par Levêque.

Le tracé peut être réalisé au tire-ligne ou à main levée, les Slodtz fournissent en général un croquis plutôt à main levée, vif et expressif, tandis que Pâris est, sur ces dessins élaborés et contractuels, plus méticuleux. La différence sera importante quand il s'agira de restituer en texture sur des modèles 3D les projets de peintures.

## - Les demi dessins

Dans le cas de rideaux ou de fermes qui occupent donc tout ou partie de la largeur de la scène, la préférence encore donnée à une perspective axiale à un seul point de fuite et non à une perspective *per angolo*, explique le tracé d'une Demi ferme ou d'un Demi rideau sur la feuille de projet, y compris d'exécution, car le motif sera symétrique. Le rideau ou la ferme du *Temple de Minerve* tel qu'ils nous sont parvenus illustrent ce procédé, les dessins des Slodtz ne présentant qu'une moitié de l'élément de décoration. On retrouve le même procédé sur l'un des dessins préparatoires à *Athalie* de 1770, les autres dessins et les sources comptables, les *Inventaires* ainsi que le lavis de Moreau confirmant la symétrie de l'intérieur du Temple de Jérusalem planté sur l'entièreté de la scène du Grand Théâtre. Il en est de même pour les châssis latéraux lorsqu'ils sont symétriques.

## - La simulation du rendu pictorial

Pour se rapprocher du rendu pictural de la toile en trompe-l'œil, le dessinateur a recours au lavis d'encre gris, déposé au pinceau, qui remplit les contours, précise les motifs et donne une première idée des différentes couches à la brosse qui devront être exécutées en atelier. Le décor de Désert en rochers pour *Thésée* ou *Acis et Galatée*, les forêts, certains navires pour *Alceste*. sont de bons exemples de cette technique fréquemment utilisée par les Slodtz.

Un degré supplémentaire dans la suggestion du rendu définitif est le passage à l'aquarelle du tracé. Exceptionnel dans le fonds Slodtz - le plus connu étant la série de fermes pour la prison de *Dardanus*, décor d'ailleurs fort apprécié par la Cour à Fontainebleau. Pâris y a recours plus fréquemment pour ses dessins d'architecture et un projet de théâtre en bois ; parmi les plus remarquables, on peut citer le Trône de *Didon*.

Les décorateurs réalisaient des modèles, c'est-à-dire des maquettes construites de certains décors. Seule subsiste pour la France une petite collection de maquettes de scènes d'opéra, sur lesquelles s'est longtemps penché Jérôme de la Gorce, et qui pourraient concerner l'Opéra de Paris dans le premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, après les Berain. Les identifications demeurent incertaines. Le Heilige Grab de Neuzelle, en 1751, a conservé des maquettes de certaines scènes, par le peintre décorateur lui-même. Les archives des Menus mentionnent, rarement, la réalisation pour la Cour de tels modèles de carton peint à la gouache et doré. Ces modèles étaient destinés aux commanditaires, en charge de prendre les décisions avant le bon à exécuter, et peut-être aussi aux Maîtres de Ballet, au machiniste, qui pouvaient ainsi préparer leur chorégraphie et le bon déroulement du spectacle.

## - Le dessin d'exécution

Un bon dessin d'exécution destiné à l'atelier doit être accompagné d'instructions indispensables, telles les cotes. Celles-ci sont nombreuses dans le fonds Slodtz, en pieds et pouces, un peu moins nombreuses chez Pâris. Associées aux pièces justificatives quand celles-ci les précisent, ces cotes permettent la restitution très précise en modèle 3D. La comparaison entre les cotes des dessins et les pièces conservées pour le *Temple de Minerve*, m'a permis de véri-

fier la fiabilité des informations des sources d'archives, en dépit des nombreux remaniements et adaptations qu'a subis ce décor.

Le dessinateur annote souvent ses projets à destination des peintres, avec les indications de coloris, plus rarement pour la construction et la disposition sur scène. Les notes sur les coloris peuvent être confrontées aux sources des *Mémoires* justificatifs des peintres Slodtz, Mazières, et fournissent une base sûre pour la restitution virtuelle. Il arrive que Pâris livre un véritable commentaire pour un décor ou précise la mise en scène, tel le parcours du danseur pour le *Déserteur*. Ces pratiques rapprochées de pièces d'archives préparatoires, les *Programmes* détaillés, comme pour *Silvie* à Fontainebleau, sont la preuve d'une étroite collaboration entre le donneur d'ordres - par exemple La Ferté, le Maître de Ballet, par exemple Gardel ou Laval, et le décorateur, afin d'utiliser au mieux l'espace scénique malgré les contraintes dues à un petit théâtre, permettre une plantation aisée pour les machinistes et une action scénique fluide et efficace.

### - L'identification

Un autre type d'annotation par lettre majuscule est fréquent dans le fonds Slodtz. En elles correspondent à des lettres peintes au dos des toiles pour les cataloguer. Slodtz ajoute occasionnellement la mention d'un lieu "*a choisy*". Plutôt que la destination à un réemploi pour Choisy - ce serait "*pour*" qui serait noté - il faut y voir la trace postérieure à la réalisation d'une information apposée sur le lieu de stockage. Les vestiges conservés pour la Cour de France ou dans d'autres lieux en Europe attestent la même nécessité de repérer et titrer les nombreuses pièces composant le stock de décorations, que ce soit à Neuzelle, en Suède. Cette pratique était donc systématique dans toute l'Europe <sup>71</sup>. Avec la célèbre formule "jardin – cour", une terminologie issue de l'implantation des théâtres de la Salle des Machines des Tuileries, sise entre Cour (Est) et Jardin (Ouest) et la seule à avoir cours encore de nos jours en France <sup>72</sup>, le "côté de la Reine" et le "côté du roi" sont les formules les plus couramment utilisées par les régisseurs et machinistes, par exemple à Fontainebleau ou Versailles. Le Roi

---

<sup>71</sup> Voir mon chapitre sur les décorations de Grétry, ou mon étude sur le décor du « *Temple de Minerve* », *Bulletin de la SHAF* Année 1993 p.127-147.

<sup>72</sup> Elle s'est imposée pour l'Opéra à la chute de la Monarchie, comme le prouve le registre "*Livre pour le mesure De toute le piece que Lon donne*", où cette formule, conjointement à la désignation Midi et Nord, est devenue systématique, alors même que l'Opéra n'était plus aux Tuileries !

et la Reine disposant de Loges latérales séparées (et non plus seulement pour reprendre la formule héritée des préceptes de Sabbattini, du célèbre "Œil du Prince », de la Loge centrale), c'était un moyen commode de caractériser les placements, y compris ceux des choristes et danseurs comme le montrent les distributions imprimées dans les livrets, ou figurant dans les Archives.

### **- Les représentations de l'ensemble de la décoration**

Il existe dans les collections d'autres procédés de représentation du décor, plus proche d'une représentation illustrative et réaliste de l'aspect final de la scène, mais plus délicate à analyser. Ce peut être un dessin de décoration avec cadres de perspective dégradée. Ce procédé figure dans le fonds Pâris, mais est attesté antérieurement aussi bien dans des traités italiens que dans des collections étrangères. La décomposition ainsi esquissée permet de définir la dégradation souhaitée et la répartition en châssis de coulisse, que le dessinateur n'a pas détaillés individuellement, afin de privilégier l'effet de la décoration. La grande décoration du temple de Jérusalem ne nous est parvenue que sous cette forme, Sarrazin dessinateur de perspective devant assurer sans doute la suite du travail fourni par Demachy.

Le classement typologique peut s'avérer encore plus difficile, en raison d'association de divers procédés et modes de représentation. On manque de qualificatif approprié pour un projet de Pâris comme le décor de *Thémistocle*. Le dessin associe un plan du lieu supposé figuré par la décoration, une plantation du décor, avec légende. Le dessin du fond de la décoration pourrait être confondu avec la maquette plane du rideau de lointain, mais le dessin précédent montre que les deux derniers plans praticables 7 et 8, sont à décomposer. Il ne s'agit pas non plus d'une vue perspective de la décoration.

Enfin, plus illustrative et plus riche en informations, mais à utiliser avec de grandes précautions, la Vue du décor d'un spectacle avec cadre scène. Quelques exemples concernent les salles de la Cour de France. C'est ainsi le cas de la Salle des Machines à la plume et au lavis, de la salle du Petit-Bourbon, d'un dessin d'une scène de Salon sur un théâtre non identifié, peut être un théâtre démontable sous Louis XIV.

Le degré maximal d'information et de pièges est procuré par la Vue d'un décor de spectacle avec la salle, l'orchestre, le public. Je ne connais que trois instances fiables seulement pour la Cour: *La Princesse de Navarre* (en perspective frontale et axiale), *Acis et Gala-*

*thée* dans la salle montée dans l'Escalier des Ambassadeurs avec la même perspective que la représentation de la Cortina de Vienne pour le Prologue d'*Il pomo d'oro*, et enfin *Athalie* par Moreau en 1770; ensemble auquel on peut ajouter la salle de la Comédie pour le bal du Mai, puisque un véritable décor de théâtre praticable avait été monté sur la scène et que des éléments de décorations étaient implantés dans la salle. Cette dernière vue met à l'arrière plan la scène et privilégie la fastueuse salle et la Cour, dans une gravure de commémoration. Le projet de Moreau pour *Athalie* relève de la même commande préalable à la gravure, mais présente un point de vue légèrement latéral, plus réaliste - on arrive à identifier le rang de sièges d'où le dessin a été exécuté.

Les trois dessins posent des problèmes d'analyse de l'espace, et de fiabilité. Les moments scéniques représentés sont en effet assez brefs que ce soit pour *Acis* (l'apparition de Polyphème sur son rocher), *La Princesse de Navarre* (un divertissement pour la Princesse sans doute), ou *Athalie* (le combat final devant le Roi). Le croquis a dû être rapide, dans l'éclairage atténué de la salle. Il est fort possible aussi que l'artiste ait réalisé son esquisse en plusieurs temps, avec les répétitions, ouvertes rappelons-le, où il pouvait préparer et prendre ses repères. Dans le cas d'*Acis*, l'esquisse a été reprise et soigneusement gouachée par l'artiste après la représentation





*Sous-partie II :*

*Méthodologie pour le traitement des sources*



# Chapitre 1 :

## Examen critique de l'Existant

### *Introduction*

#### *Constitution d'une base informelle numérique, photographie des sources textuelles en ligne et non en ligne, des sources graphiques, des vestiges.*

Cette thèse s'appuie sur un long travail préparatoire, la constitution d'une base informelle numérique, comprenant les photographies des sources textuelles en ligne et non en ligne, des sources graphiques, des vestiges. Toutes les sources graphiques et archéologiques utilisées au stade final de la thèse sont sur support numérique, provenant soit pour une très faible partie de photographies argentiques et de tirages numérisés (comme mes campagnes sur *Le Temple de Minerve* à une époque où la photographie numérique n'existait pas), soit pour l'immense majorité de photos numériques téléchargées depuis les bases de conservations patrimoniales comme la Bibliothèque de Besançon, le Musée de la Guerre à Vincennes, la BNF, ou prises par mes soins en salle de lecture de la BNF Opéra et Estampes ; du Musée du Louvre ; de celles des Archives Nationales au CARAN et à Pierrefitte ; à la Bibliothèque de Rouen, et parfois au studio du CARAN. La majorité des textes anciens et partitions sont également maintenant disponibles en ligne depuis Gallica et d'autres sites sous divers formats numériques, image ou .pdf. Je n'ai pas de donné de liste complète de liens, en raison de la mise en ligne constante de nouvelles numérisations, et du caractère éphémère des liens.

La base photographique numérique que j'ai constituée ces dernières années en salles de lecture du CARAN à partir des cotes consultées en communication des originaux ou sous forme de microfilm, encore incomplète, constitue actuellement à elle seule un ensemble de plus de 41 000 images, équivalent au moins au double de pages <sup>73</sup>, toutes photographies en résolution reflex plein format "pesant" en format de consultation .JPG haute qualité 85 Go - donc aisément transportable et logeable sur n'importe quel ordinateur actuel. Les originaux RAW et leur versions traitées sous Adobe Lightroom et exportées pesant bien davantage, mais ils ne servent qu'à une réserve de sécurité, pour exportation de qualité sans perte, et pour un nouveau traitement si nécessaire. Les .JPG sont actuellement stockés dans l'ordre de la prise de vue, en général identique à celui de la consultation de la cote, dans des dossiers par cote. Le chercheur se retrouve donc dans une position analogue à son poste de lecteur au CARAN, avec l'avantage de l'accès immédiat à tout le fonds et à toute la cote.

A ces photos il convient d'ajouter les photos des autres documents ayant appartenu aux Menus Plaisirs comme : partitions et manuscrits, plans ; les photos de vestiges ; et toutes les sources patrimoniales en ligne, que ce soit partitions, imprimés, manuscrits, plans, décors et costumes, iconographie. Ne serait-ce qu'en sources manuscrites textuelles, la France devrait posséder un ensemble d'archives documentant les spectacles à la Cour de France ou sous son égide à plus de 100.000 pages.

Le format .JPG et la relative faible occupation espace de l'ensemble stocké permet d'avoir toutes les sources consultables instantanément sur un seul disque dur à partir d'un explorateur de fichiers et d'un logiciel standard pour la visualisation d'images tel que tout système d'exploitation en comprend, compte tenu des tailles et performances des disques durs actuels, qu'ils soient mécaniques ou maintenant SSD. Le choix de base d'images .JPG relativement "compacte" permet un parcours rapide et l'exportation d'une sélection, type "panier"

---

<sup>73</sup> Estimation détaillée de la base photo personnelle pour les seules pièces administratives et comptables des AN, sans les plans et maquettes, chiffres arrondis :

**O/1/ série des Pièces Justificatives** : près de 25.000 images actuellement fin août 2018, dont beaucoup en double page, et la très grande majorité ayant trait aux spectacles ou en faisant mention. La série des doubles est à peine commencée de traiter et photographier (1400 images) ;

**O/1/ Inventaires** : plus de 3000 images, dont beaucoup en double page, et la très grande majorité ayant trait aux spectacles ;

**O/1/ série de registres divers**, dont une partie encore en sondages : 5600 images, dont beaucoup en double page, et la très grande majorité ayant trait aux spectacles ;

**O/1 autres cotes sauf plans** : actuellement 6000 images, dont beaucoup en double page, et la très grande majorité ayant trait aux spectacles.

dans un nouveau dossier de travail. C'est en réalité à partir du moment où cette base est quasiment achevée qu'un travail fructueux d'inventaire détaillé, de collation et de recoupements, et sans doute d'indexation, peut commencer. La thèse ne fera qu'amorcer cette direction de recherche par quelques exemples qui seront développés dans les pages et parties suivantes.

## ***1- L'exploitation des données textuelles du fonds O/1 pour l'historique des scènes et spectacles***

### **a) EXEMPLE de travail à partir de ma collation de sources des Archives Nationales : le Voyage à Fontainebleau de 1755**

Voulant vérifier le spectacle où l'Intendant des Menus Curis aurait à Fontainebleau attaqué dans un prologue de son cru les Premiers Gentilshommes de la Chambre, et se serait vu contraint de démissionner de ses fonctions en 1756, laissant au malheureux La Ferté le soin de se confronter à ces Messieurs, j'ai tenté une enquête sur l'année précédente, 1755. Je n'ai pas trouvé la réponse attendue. Mais cette année m'a permis de voir pourquoi l'ouvrage de F.P. Rice sur les spectacles à Fontainebleau, considéré comme une référence, est incomplet voire peu fiable pour certains voyages, et de montrer ainsi pourquoi ma tentative de calendrier à partir des sources d'archives est justifiée, y compris pour les Voyages de Fontainebleau, censés bien connus pour les deux derniers règnes. L'exemple qui va suivre montre aussi

qu'un dépouillement systématique de toutes les sources et leur croisement minutieux, travail réalisé à la table grâce à cette base photographique que j'ai constituée à titre personnel, permettra une connaissance en profondeur et la plus exhaustive possible des spectacles à la Cour de France. Je détaille cette année, qui me paraît significative pour la méthodologie que je propose, car, en apparence une année mineure, pauvre en spectacles à Fontainebleau, et délaissée des chercheurs, elle se révèle un exemple d'école. Il serait évidemment au-delà des bornes d'une thèse de faire le même travail d'inventaire et de recoupement sur toutes les années ... Mais ce fil d'Ariane à travers les pièces d'archives va révéler des surprises, fil d'Ariane qu'il était impossible de suivre ni même d'imaginer lors du premier dépouillement sur place au CARAN, dépouillement qui s'est en fait réduit au repérage des liasses et pièces pertinentes et à la capture photographique de toutes ces pièces ...

Après avoir rappelé le contexte financier difficile, le conflit avec le Parlement, les témoignages contemporains sur le séjour limité "*le Roi est très seul à Fontainebleau*"<sup>74</sup>, et le fait que le Roi a quitté le château dès le 15 octobre pour Choisy, Rice affirme que les représentations de la Comédie-Française ont été limitées, 8 selon Luynes, les listes de Luynes et du *Mercur* Novembre 1755 p.198 étant incomplètes. Les archives de la Comédie Française, également consultées par Rice, spécifient que le théâtre a été fermé quatre fois<sup>75</sup>.

Rice propose alors le calendrier suivant :

24 Septembre *La Réconciliation normande et Le Sicilien*,

9 octobre *L'Orphelin de la Chine*.

Il émet l'hypothèse (on peut se demander sur quels fondements solides ?) que deux tragédies de Racine, *Phèdre et Hippolyte*, *Bajazet* pouvaient avoir été représentées.

Je rappelle que Rice ne recourt que rarement au fonds des Archives Nationales, et c'est là une grosse lacune de son travail. Or O/1/2998, année 1755, fournit des pièces fort précises pour le voyage de Fontainebleau<sup>76</sup>. Même sans lire l'ensemble des pièces de chaque année, le simple recensement de chaque voyage dans les comptes, à partir des listes de pièces jouées,

---

<sup>74</sup> D'Argenson *Journal et Mémoires* IX, p.99.

<sup>75</sup> F. P. Rice année 1755 p.161-162

<sup>76</sup> Liasse sans numérotation - l'ensemble de la cote présente un net désordre, qu'un bordereau préservé permettrait de restituer virtuellement.

par exemple, ou du luminaire, ou encore des gratifications aux acteurs, suffit à établir un calendrier exact.

Ainsi la Liasse *Fontainebleau 1755 Comédie française (Menus 1755, 6674 livres, 10 sols, 6 deniers)* contient-elle les documents suivants :

1) Gratifications aux acteurs 2700 livres (270 livres x 10 acteurs)

2) Frais détaillés pour les représentations, dont les frais d'accessoires et habits ; j'en extraie les informations suivantes, notamment sur les transports et la musique :

Première représentation mardi 23 septembre *La Réconciliation normande, Le Sicilien* - un musicien - Copie de musique - "*Frais à cause du voyage général 310 livres*" - 12 cochers.

Deuxième représentation jeudi 25 septembre *Andronic , Crispin rival <de son maître>* - 2 hommes pour les chariots, 6 cochers.

Troisième représentation mardi 30 septembre *Le Misanthrope, L'Amour Diable* - "*l'homme du chariot, 3 cochers dont un pour venir seulement*".

Quatrième représentation jeudi 2 octobre *Andromaque, Le Florentin* - "*2 dominos oubliés dans la représentation du Sicilien - Babouche pour Armand le jour du Sicilien - l'homme du chariot 3 cochers*".

Cinquième représentation (sans date) *L'Obstacle imprévu, La Nouveauté* - Copie de la musique "*Supplément de musique du jour du Sicilien - l'homme du chariot 4 cochers*".

Sixième représentation (sans date) *L'Orphelin de la Chine, Le Legs* - "*l'homme du chariot 5 cochers, dont un pour retour seulement*".

Septième représentation (sans date) *La Femme Juge et Partie, Le Baron de la Crasse* "*l'homme du chariot, l'homme du fourgon, 2 jours de crocheteurs pour faire et défaire les coffres, 12 cochers*".

Nous voyons que nous avons le type habituel de représentation des Comédiens Français, à savoir constitué d'une tragédie suivie d'une comédie, ou de deux comédies successives. Et qu'il y a eu de fait 7 représentations, non 8.



Une étude plus fine croisant les interprètes et le nombre de cochers permettrait sans doute de mieux connaître les disponibilités des acteurs, cependant la pièce suivante, dans la même liasse, *Etat de la nourriture des Acteurs résidant à Fontainebleau 27 jours du 20 septembre jusques et compris le 16 octobre*, 4088 livres, donne déjà une information très précise : 7 acteurs et 5 actrices, le souffleur, le décorateur, le guide, et d'autres personnels, dont les crocheteurs.

Poursuivons l'investigation du carton O/1/2998, qui va révéler des surprises.

On y trouve un *mémoire* de copie de musique par Durand, l'un des copistes les plus actifs pour les Menus, et dont la main est bien connue des chercheurs, "*pour les divertissements de Fontainebleau de la présente année 1755*", pour *Scanderberg*, "*la partition y compris les changements et corrections*", ballet, chœurs, symphonie, soit le matériel complet. Version de concert puis-je supposer, comme cela était ordinaire à la Cour pour les opéras, présentés ainsi en salon dans les Concerts de la Reine, sur plusieurs soirées ou en extraits ? Une autre pièce donne la liste nominative des gratifications aux musiciens, 19 Demoiselles et 58 Messieurs, et 10 musiciens supplémentaires. Rice affirme que la musique lors de ce Voyage a été limitée aux concerts, soupers et chapelle. En effet la tragédie lyrique de *Scanderberg* avait été créé à l'Académie Royale de Musique en 1735, et ne sera montée en version scénique à Fontainebleau qu'en 1763, représentation pour laquelle maquettes de décors et costumes, comptes-rendus sont bien connus <sup>77</sup>. Madame de Pompadour qui semble toujours influente à Fontainebleau en 1755, pourrait être à l'origine de cette programmation.

Une pièce "*Mémoire Général de toutes les Sommes payées et dues à moi Sirois Inspecteur des Menus à l'occasion des travaux faits à l'hôtel de Conti pour préparatifs des fêtes projetées à Fontainebleau en l'année 1755 et ce non compris des dépenses par moi faites à Fontainebleau*", donne un montant de 5378 livres 4 sols, pour des centaines de journées d'ouvriers tapissiers et manœuvres. La dernière page la plus intéressante spécifie notamment des déplacements à Fontainebleau et Bellevue, (chez la Pompadour certainement, qui doit être l'éminence grise de ces "fêtes" programmées - son petit théâtre a été achevé vers 1750, et la Pompadour ne cède Bellevue au Roi qu'en 1757. Elle spécifie aussi des fournitures pour des décorations, l'emploi d'Arnoult machiniste à Fontainebleau et Bellevue ... Tout ceci pour quelques

---

<sup>77</sup> Catalogue *Théâtre de Cour* (Fontainebleau) p. 148 ss.

comédies et tragédies du répertoire des Comédiens Français, qui ne demandaient pas de gros moyens scénographiques originaux ?

Une liasse de billets et reçus de l'équipe dirigée par l'Inspecteur Sirois pour l'année 1755 comprend notamment des pièces dont les dépenses des travaux pour les spectacles de Fontainebleau; le contenu de ces travaux n'est malheureusement pas spécifié. La date la plus tardive est celle du *mémoire* des travaux de la "*huitième quinzaine pour les spectacles de Fontainebleau qui se font à l'hôtel de Conti*" déclarée "*finie le 8 octobre 1755*" pour des travaux de tapissier, couturiers et manœuvres. La durée des travaux, sur quatre mois continus, laisse entendre des remaniements importants, pour une salle qui vient d'être transformée avec une scène portée à 8 plans en 1754, le seul "grand" théâtre qui subsiste de fait à la Cour depuis l'incendie du Manège, le seul permettant, malgré ses limites réelles, la mise d'opéras et ballets à grand spectacle.

Effectivement, figure dans cette même cote un *mémoire* de frais d'éclairage de Laval "*Maître de ballet du Roi*" pour avoir commencé à faire répéter les danseurs à la salle de l'Académie Royale de Musique à Paris au mois de juillet 1755 en vue du Voyage de Fontainebleau, un autre *mémoire* d'éclairage pour l'hôtel de Conti, et un autre pour les rafraîchissements lors des répétitions de juillet, ce qui prouve un projet important de création d'œuvre lyrique avec de nouveaux ballets.

Un *Mémoire* de voitures "*préparatifs pour Fontainebleau*", 398 livres, mentionne de nombreux déplacements du 25 juin au 3 août 1755 entre Versailles, les magasins du Louvre, l'Hôtel de Conti, et Bellevue "*pour aller chercher des décorations*". De la même période date un autre *mémoire* pour transport de bois, chevrons, battants, planches, voliges et toiles (donc des fournitures pour des décorations), et habits. Ce qui là encore laisse envisager la préparation d'un nombre important de décorations.<sup>78</sup>

A ce stade de recensement des sources, nous ne pouvons donc que conclure au projet d'un important cycle de spectacles à Fontainebleau pour le Voyage de 1755, comprenant des pièces de théâtre suivies par des œuvres lyriques, dans la continuation de celui de 1754, probablement sous l'égide de Mme de Pompadour, comportant sans doute *Scanderberg*. Et tou-

---

<sup>78</sup> Le *Mémoire* pour les Voitures pour décorations et Comédiens Français mentionne bien Bellevue. Par le service des voitures, nous apprenons que trente voitures ont été mises à disposition de Mesdames, les noms des personnes étant mentionnées.

jours pas de trace du spectacle qui aurait compromis Curis. Mon enquête part désormais dans une autre direction que la simple liste des spectacles à vérifier.

Les pièces suivantes confirment une activité préparatoire certaine, comme : *mémoire* de travaux de tour; de préparation de clavecin (pour les concerts), ainsi qu'une activité pendant le séjour même. Seguin, tapissier, dans un *Mémoire* qui ne lui sera réglé ... qu'en septembre 1758, pour le transport de meubles et la préparation de la salle de comédie, donne de forts précieux renseignements sur trois pages pour la préparation de la scène, notamment le 23 septembre "*une journée à 4 garçons qui ont travaillé à tirer les plafonds du théâtre, à déclouer, secouer et plier les toiles qui servaient à Thésée l'année dernière dans le fond du théâtre pour faciliter la représentation de L'Amour peintre* " (*Le Sicilien*). La suite des frais correspondant à des travaux quotidiens confirme la liste des spectacles figurant dans la première liasse "*Comédie Française*", en nous donnant même les dates manquantes :

- 7 octobre *L'Obstacle Imprévu* suivi de *La nouveauté*;
- 9 octobre *L'Orphelin de la Chine* suivi du *Legs*;
- 14 octobre *La Femme Juge et Partie*, suivie du *Baron de la Crasse*.

Elle nous informe aussi sur les pratiques de plateau, les tapissiers faisant ici emploi de machinistes, ce qui occasionne en marge de leur *mémoire* des remarques cinglantes probablement de l'Intendant des Menus quant à leurs interventions intempestives sur les décorations: "*L'on paie les ouvriers du théâtre et Boulet* <sup>79</sup> *pour les opérations ce n'est pas l'ouvrage des tapissiers*" "*Les menuisiers du théâtre font cet ouvrage et non pas les tapissiers*". On déduit de ce même ensemble de frais probablement l'installation de nouveaux bancs pour l'orchestre le 30 septembre ; il donne même des détails sur des effets scéniques : "*les gazes des eaux*" et "*le soir tourner les eaux*", le 7 octobre, sans doute pour *La nouveauté* qui a suivi *L'Obstacle imprévu*. Avant leur départ, le 14 octobre, les garçons tapissiers mettent en place des toiles cirées au-dessus des décorations stockées dans l'atelier des peintres à l'Hôtel des Menus de Fontainebleau "*pour les garantir des neiges*". Plus loin dans le même *Mémoire*, rubrique "*Pour des Meubles*", on apprend que le Roi, après s'être rendu aux couches de Madame la Dauphine, n'a déclaré ne point retourner à Fontainebleau que le 9 novembre, "*donnant à son garde-meuble l'ordre de démeubler*", pratique normale et ancestrale à chaque

---

<sup>79</sup> Il ne s'agit sans doute pas encore en 1755 de Pierre Boulet le futur ingénieur machiniste des Opéras de Versailles et de Paris né en 1740, mais de son père.

voyage de la Cour dans une de ses résidences. La suite immédiate permet un recoupement intéressant, dans cet "inventaire à la Prévert", après la mention d'une chaise percée au pot de faïence bleue cassé...: "*Le 27 octobre, pendant l'absence du roi pour avoir débroqueté et fait découvrir par 4 garçons la voiture de décorations de Scanderberg (sic) les déchargées portées et arrangées dans la Galerie des Cerfs avec toutes les précautions possibles pour les conserver, 6 livres*". J'en conclus que *Scanderberg* a bel et bien été programmé, répété, monté, avec des décorations et habits afférents, sans doute à l'instigation de Madame de Pompadour, avec une révision musicale et un réarrangement de l'emplacement des musiciens dans la salle de la Comédie (les bancs), mais n'a pas été représenté, en raison du départ du Roi.

D'autres pièces, toujours dans le désordre, se réfèrent encore à ce voyage, notamment un *mémoire* de ferblanterie très détaillé avec cotes mentionnant la remise en état de la décoration de diamants du palais Brillant, des chapiteaux de fer blanc pour la Grotte de *Scanderberg*, le Palais du Grand Turc de *Scanderberg*; à Sirois le 4 septembre la remise de gazes or et argent (pour les costumes), du papier gris et du cordage pour les décorations. Le *mémoire* de tour spécifie entre autres des mortiers en bois pour les artificiers (effet sur la scène donc, pour un opéra); d'autres *Mémoires* du fil de laiton pour coudre le fer blanc sur les décors, du taffetas d'Italie. Le *mémoire* du menuisier Girault, aidé de Bouillet Père, atteste de sa participation aux spectacles montés, ainsi qu'à la construction d'un hangar pour la fruiterie (le luminaire)<sup>80</sup>. Le *Mémoire* du serrurier Védy déclare de menus travaux pour remanier des décorations (sans les nommer), ainsi qu'au théâtre.

Enfin viennent les deux pièces clé de tous mes dossiers sur les spectacles à la Cour : le *mémoire* de peinture des décorations et le luminaire. Par le *Mémoire* des Slodtz, on apprend qu'il a été peint la grotte de *Scanderberg*, utilisé le Tombeau d'*Alceste* pour le second acte, rétabli la décoration dorique de *Pigmalion*, ouvert la ferme d'*Anacréon*, tous décors du Voyage de Fontainebleau de 1754 ; pour le 5ème acte, on a peint la Mosquée, et à la fin du *Mémoire* il est fait mention des lampes de carton pour cette mosquée. Pour *Castor et Pollux*, on fait des repeints et modifie la décoration du *Prince de Noisy*. Il semble que ces peintures

---

<sup>80</sup> Girault, construction des échafauds des peintres à Conti, et des menuisiers pour les décorations de Fontainebleau, à partir du 1er juillet jusqu'au 18 octobre, après cette date, il mentionne qu'ils ont commencé à travailler pour Versailles. On trouve encore sous O/1/2998 un *Mémoire* des frais de Lévêque en date du 26 septembre pour la préparation de Fontainebleau, dont blanchir les toiles de 1751, afin de permettre leur réemploi, des transports d'habits et décors.

aient été réalisées dans le premier semestre 1755, sans doute en préalable à l'assemblage des châssis prêts à la plantation.

La pièce que j'utilise systématiquement et aisément en raison de sa clarté, pour mon calendrier, le luminaire des comédies et concerts, ne donne malheureusement pour ce Voyage que quatre comédies parce que le luminaire est établi pour le quartier d'octobre, et non par Voyage, soit le trimestre octobre - novembre - décembre, et il omet donc septembre. Le *mémoire* du quartier de juillet est mentionné dans le bordereau de Fontainebleau, même cote, à hauteur de 1280 livres, contre 2218 pour octobre, mais je ne l'ai pas trouvé dans le carton, ni dans les cotes voisines.

2 octobre *Andromaque, Le Sicilien*

7 octobre *Les Incidents imprévu, La Nouveauté*

9 octobre *L'Orphelin de la Chine*

14 octobre *La Femme juge et partie, Le Baron de la crasse*

*Le Legs* ne figure pas après *L'Orphelin de la Chine*, mais il y avait deux pièces à chaque représentation, il s'agit donc d'une omission qui montre la nécessité de collationner toutes les sources pour l'établissement de ce calendrier.

On peut avoir un complément d'information sur les œuvres prévues pour ce voyage par un second *mémoire* de copie de musique, perdu au milieu d'autres pièces pour Versailles, le *mémoire* de copies de Brice pour *Castor et Pollux* "pour les spectacles de Fontainebleau en l'année 1755", rôles, parties des chœurs, parties de symphonie; de même pour l'acte de *Palmire*, soit 3447 pages en tout, 912 livres, "certifié véritable le 28 novembre 1755" par Francoeur. *Castor et Pollux*, tragédie lyrique de Rameau, qui venait en 1754 d'être reprise profondément remaniée à l'Académie Royale de Musique, après dix-sept ans de retrait, aurait donc été le premier "grand" opéra ou plus exactement la première tragédie lyrique de Rameau montée sur la scène de Fontainebleau, et même à la Cour, les représentations de 1753 et 1754 n'ayant produit que des *Actes* et *Fragments*. Les scènes étaient trop petites aux Comédies de Versailles sans châssis de coulisses et de Fontainebleau à trois plans tassés de coulisses à partir de 1724 - la majeure partie de la scène étant occupée à l'avant par les loges des spectateurs et à l'arrière par les loges d'acteurs <sup>81</sup>, puis à quatre plans de coulisses et un rideau en 1753 <sup>82</sup>;

---

<sup>81</sup> Plan O/1/1422 N°74.

elles n'avaient pas permis ces grandes tragédies lyriques. Au Grand Théâtre du Manège, à la scène de dimensions comparables à celle de l'Opéra de Paris, à l'exception de *Persée* aucune tragédie lyrique n'avait été programmée, la préférence avait été donnée à des formes mixtes comme *La Princesse de Navarre*, des œuvres de circonstance (*Le Temple de la Gloire*), des opéras-ballets (*Les Fêtes de L'Hymen et l'Amour*, l'œuvre sans doute scéniquement la plus ambitieuse). L'opéra bouffe *Platée* était aussi un cas à part.

Des sources externes à O/1/2998 confirment ce programme et son interruption. Ainsi les *Inventaires* des magasins, qui n'ont à ma connaissance jamais fait l'objet d'une investigation systématique, mentionnent pour Fontainebleau en 1760 (date du premier inventaire institué par le Roi) et O/1/3154 f°6 r° "*La Décoration de Scanderberg représentant partie de jardin avec la grotte, les cours extérieures et intérieures du Sérail et la mosquée*" "*Une Décoration représentant un bois*" (O/1/3134 p.17 ajoute "*et une Décoration de Bois*") - "*La décoration de Castor et Pollux avec le Palais brillant*", ainsi que les décorations de *Pigmalion* et du Tombeau d'*Alceste*, du Palais de l'Amour pour *Palmire*. Si les chercheurs avaient lu attentivement le si souvent cité *Journal* de La Ferté, ils auraient pu être mis sur la piste d'un problème : la décoration de *Scanderberg* est déjà dans le magasin de Fontainebleau, et bien connue, alors que l'œuvre est censée n'avoir été donnée pour la première fois à Fontainebleau qu'en 1763 ! La Ferté en date du Samedi 26 mars 1763 p.111 rapporte en effet avoir visité la veille les magasins de Fontainebleau: "*J'ai également visité les décorations, et je n'ai pas été émerveillé de la Mosquée de Scanderberg que j'ai ouï beaucoup vanter*". Le 30 juin, il relate avoir la veille constaté qu'ils n'ont pas les habits nécessaires pour les trois opéras de Fontainebleau dans les magasins, il se décidera dans les mois qui viennent à reconstituer des habits à partir des fonds, alors que le duc de Duras est inconscient des difficultés financières. Le duc de Duras insistera également pour avoir une seconde décoration de diamants dans *Castor et Pollux*, décoration qui n'existe effectivement pas en 1760. Le Roi, la Reine et Madame de Pompadour exprimeront à la fin du voyage leur satisfaction à La Ferté. *Castor et Pollux*, prévu donc pour 1755, n'est monté que le 5 novembre 1763, soit vingt six ans après sa création, et six ans et demi seulement avant sa reprise grandiose dans le cycle inaugural du Grand Théâtre de Versailles en 1770. Figure au programme du voyage de 1763 un autre opéra de Rameau, *Dardanus*, pour lequel fut dessinée la célèbre prison conservée dans le fonds Slodtz à l'Opéra de Paris.

---

<sup>82</sup> Plan O/1/1438 N°1.

*Palmire* est un Acte dûment monté à la Cour mais dix ans plus tard au voyage de Fontainebleau de 1765, La Ferté écrit à ce propos dans son *Journal* p.171 " jeudi <24 octobre 1765>, La Jeune Indienne avec l'acte de Palmyre, de M. le duc de La Vallière, ou de son teinturier, suivi d'une pantomime des Amours de Diane et d'Endymion. Tout cela a eu fort peu de succès parmi ceux qui ne sont pas courtisans. Cependant l'on a trouvé les habits et les décorations magnifiques, et surtout le palais de la Lune qui a paru de la plus grande beauté. Aussi, à mon grand regret, et suivant les ordres de M. le maréchal, n'avait-on pas épargné l'argent pour cela.". Il ne peut s'agir à mon sens que du même Acte qu'en 1755, que De Bury a ressorti de ses portefeuilles, selon son habitude, et peut-être remanié. La partition autographe a été conservée <sup>83</sup>, et la notice du catalogue de la BNF signale, que l'ouvrage a été répété en 1755. Suite à cette lecture des mes documents à domicile, j'ai consulté ladite partition d'exécution, qui révèle d'importantes coupes dans le ballet, probablement exécutées en 1765.

Il y a donc eu en 1763 grâce à l'Intendant des Menus La Ferté un ravalement complet des décorations de 1755, qui n'étaient pas de son goût. Ce ravalement est détaillé dans les pièces justificatives du Voyage de 1763, O/1/3009, Voyage de Fontainebleau 1763 avec la première représentation de *Scanderberg*. La pièce N°128, *mémoire* de Boquet pour les peintures de décorations, spécifie bien "*Opéra de Scanderberg ... avoir repeint en entier la grotte, avoir repeint en entier la décoration faite pour la cour extérieure du sérail; la cour intérieure du sérail, avoir repeint entièrement ladite décoration; les jardins du sérail, repeinte à neuf, de même pour la mosquée (avec "enrichissement de diamants"), doré 9 grandes lampes"*; de même il spécifie avoir repeint la décoration de *Castor et Pollux*.

Autre source majeure la cote O/1/3266 contenant des projets de programme, donne ceux de *Palmire* et des *Amours de Diane et Endymion*.

A ce terme provisoire de l'enquête, il faut préciser que figurent dans le fonds Slodtz de la BNF - Opéra de Paris, plusieurs maquettes de type différent (et sans doute aussi de mains différentes) pour *Scanderberg* <sup>84</sup>. A ce stade de mon travail, je ne suis pas parvenu à déterminer lesquelles pouvaient avoir trait au premier projet de 1755.

---

<sup>83</sup> BNF Département de la Musique H743, provenant de l'ancien fonds du Conservatoire, partition de production autographe, reliure cuir au dos orné de fleurs de lys, portant le titre "*Musique du Roy*".

<sup>84</sup> Fonds ESQ [18.

Tout ceci démontre donc la richesse documentaire du fonds d'archives ignoré par F. P. Rice, tant pour l'art des spectacles que pour la gestion des espaces scéniques, et le soin parfois chaotique par excès de zèle apporté à ce voyage de 1755, qu'il qualifie de "*quiet voyage*", et commenté de manière plus précise mais mal informée par D'Argenson : "*il n'y a point de spectacles qui méritent curiosité, les comédiens italiens n'y vont point cette année ni aucun membre de l'opéra*"<sup>85</sup>.

Cette enquête tortueuse à partir de "presque rien" m'a permis de rectifier la programmation d'une saison, d'antidater la programmation sinon la représentation effective de deux opéras dès 1755 sur la nouvelle scène, *Scanderberg* et *Castor et Pollux*, et d'un acte de ballet *Palmire*, et d'éclairer la gestion des lieux et voyages sur cette période ; de préciser la datation des esquisses du fonds Slodtz, en s'interrogeant sur la version de *Scanderberg* pour laquelle elles sont destinées : l'originale de 1755 ou les remaniements attestés par Boquet en 1763. Cette enquête montre aussi à quel point disposer de toutes les sources en accès quasi immédiat sur son ordinateur permet un travail qu'il aurait été très difficile et très long de mener en salle de consultation avec les documents originaux. Les ressources numérisées en ligne du site de la BNF, Gallica, par exemple, facilitent aussi la tâche en complétant ma propre base du fonds de la Maison du Roi.

## **b) Méthodologie pour la base de données calendrier**

### ***Les figures 123-124 illustrent ce développement.***

La nécessité de disposer d'un calendrier fiable et couvrant les trois règnes, localisant précisément les lieux de représentation, m'est apparue au cours des derniers stades de préparation de la thèse. Il existe en effet pour l'Ancien Régime en France des répertoires des spectacles, datant du XVIII<sup>e</sup> siècle, ainsi que divers travaux de chercheurs. Les sources an-

---

<sup>85</sup> D'Argenson *Journal et Mémoires* IX, p.99. Il faut ajouter que dans le contexte de ce commentaire, D'Argenson livre une page féroce contre Madame de Pompadour, qualifiée de "sangue"; nous avons vu qu'elle avait du jouer un rôle important dans la programmation du Voyage.



ciennes<sup>86</sup>, acceptables quand aucune source d'archive n'est disponible, n'en demeurent pas moins souvent lacunaires, erronées, peu fiables, sélectives. Il en est de même des ouvrages du XIX<sup>e</sup> siècle, qui ne s'appuient pas sur les archives des Menus mais sur les publications précédentes. Des tentatives partielles ont été publiées dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, comme l'article de Moureau ou l'ouvrage de Rice examiné plus haut. Depuis une vingtaine d'années sont apparues des bases en ligne, elles aussi pas très fiables et parcellaires<sup>87</sup> et éphémères comme tout ce qui se communique par l'internet. L'une des plus sûres reste spécialisée pour les spectacles de la Foire, les parodies d'opéra<sup>88</sup>. Comparés à un répertoire ou un calendrier en mode texte, qui ont pour eux la facilité de consultation du support papier, avec ses contraintes : poids de l'ouvrage, impossibilité de rectifier et compléter la base imprimée, etc., les supports numériques permettent de gérer un nombre pratiquement illimité de données, avec un accès immédiat si le moteur de recherche est bien conçu, et une dématérialisation qui offre un accès permanent sur son ordinateur ou en ligne. Surtout, ces supports permettent de générer des croisements et rapprochements qu'il serait très long d'effectuer à la main à partir d'un support imprimé figé. Dans le cas des spectacles à la Cour de France, le nombre d'années et de spectacles, la multiplication des lieux qui apparaissait au fur et à mesure des dépouillements, commençaient à justifier à mes yeux le recours à une telle base. Autre avantage, la capacité de l'outil informatique à gérer des *big data* : il y a quand même environ 100.000 pages d'archives administratives et comptables susceptibles d'être indexées, sans compter les autres sources !

A partir de ce constat, j'ai envisagé la possibilité de développer une base qui pourrait être susceptible d'extensions incluant les sources iconographiques, mais aussi le personnel et les entrées d'index d'un futur catalogue détaillé du fonds. La partie la plus simple consistait à entrer en format calendrier tous les spectacles repérés en les associant à un lieu : les châteaux, les théâtres de répétition des hôtels des Menus, voire des lieux privés mais pris en charge par les Menus. N'ayant pu voir se concrétiser les heures de coaching numérique attribuées pour ma thèse, ni les séances de formation prévues, j'ai été contraint d'utiliser en autodidacte un logiciel sans programmation, Filemaker Pro, relativement facile d'accès (mais j'ai du cependant demander de l'aide sur les forums !), et offrant la possibilité d'exporter la base en exéc-

---

<sup>86</sup> *Mercure* et autres publications périodiques, ouvrages de répertoire, *Mémoires* et *Journaux* divers, dont celui de La Ferté - la liste est trop longue pour être citée ici.

<sup>87</sup> César par exemple, <http://www.cesar.org.uk/cesar2/>.

<sup>88</sup> <http://www.theaville.org/kitesite/index.php>.

table. Telle quelle donc, la base qui est proposée avec cette thèse est une première esquisse de ce que serait une véritable base puissante documentant les spectacles à la Cour de France de 1659 à 1789. Elle est imparfaite, sans véritable interface graphique propre, et incomplète en raison des limitations de temps, de compétences (notamment pour associer des images), et du dépouillement encore incomplet des nombreuses pages de sources.

L'architecture provisoire que j'ai retenue est la suivante. Chaque occurrence de représentation ou de répétition fait l'objet d'un enregistrement, avec plusieurs rubriques qui sont des invariables : date, château, salle, occasion, titres (il pouvait y avoir jusqu'à 3 ouvrages successifs lors d'une seule représentation, d'où titre 1, 2, 3), les genres, les troupes, les auteurs, les compositeurs, s'il s'agissait d'une création à la Cour, la principale source d'archive, les éventuelles partitions, maquettes de décors et costumes identifiées, et les vestiges de décorations occasionnels, la présence d'un livret, la mention dans la presse, ou les *Mémoires*. Les titres sont saisis sans l'article, ainsi *Naissance d'Osiris (La)* pour *La Naissance d'Osiris*, de manière à faciliter une consultation plus rapide à partir du moteur de recherche qui normalement peut proposer des enregistrements à partir du ou des premiers mots du titre. Ainsi la sélection des titres de comédies comprenant le terme *Arlequin*, objet de nombreuses pièces des Italiens, est-elle facilitée. Une autre difficulté était celle de l'orthographe du titre, souvent variable d'une année à l'autre, voire d'une pièce d'archives à l'autre. Sauf de rares exceptions, comme *Pigmalion* (de Rameau, à distinguer du *Pygmalion* de Rousseau) ou *Palmire*, l'orthographe a été modernisée. C'est un choix pour ce premier essai. Les pièces de théâtre à cette époque comportent souvent un second titre "ou" que j'ai simplement conservé dans le titre complet, le moteur devant être capable de trouver *L'Esprit follet ou La Dame invisible* à la saisie de l'un ou l'autre titre. La saisie des nombreux noms d'auteur et compositeur posait elle aussi des difficultés, orthographe variable, particules, pseudonymes, identité mal connue ou supposée ... Si par convention il est aisé de saisir sous leur forme minimale Racine, Molière, Rameau, Voltaire, Beaumarchais, Lully, Cavalli, la tâche s'est avérée plus délicate pour d'autres, et je n'ai pas pour l'instant trouvé de solution totalement satisfaisante. Il faudrait, dans l'idéal, reprendre la formulation de dictionnaires tel que le Grove pour les musiciens, ou le dictionnaire de l'Académie royale de Musique à paraître aux éditions Garnier. Le court temps imparti pour tenter de produire cette base à la fin de mon enquête ne m'a pas permis de faire ces fastidieuses vérifications en bibliothèques. A titre d'exemple, pour démontrer les potentialités d'une telle base, j'ai proposé pour une très brève séquence de dates la saisie des sujets impli-

qués dans les spectacles et leur préparation, avec là encore les problèmes d'orthographe des noms.

Cette base demeure lacunaire pour le règne de Louis XIV, faute de sources régulières, mais devient presque fiable à 100% pour les quarante dernières années, en raison de la conservation sans lacune des pièces justificatives. De fait j'ai saisi les représentations à partir de ce qui faisait foi d'un événement réalisé, les comptes du luminaire (la bougie a été consommée) et des frais dus aux artistes présents sur scène. La presse, les *Mémoires* et les travaux publiés comportant assez souvent des erreurs de date, ce qui semble très rare dans ce type de pièces comptables. Le recours à l'affichage du bureau sur un triple écran facilite la saisie de la base : à gauche un écran 20 pouces en portrait affiche l'image de la page d'archives consultée; l'écran central en résolution 2560 x 1440 est celui de la saisie dans la base, et l'écran de droite, 17 pouces graphique, sert dans ce cas de figure à copier/coller les titres et les auteurs qui ont été au préalable enregistrés dans un tableau Excel.

Les premiers essais prometteurs permettent de sélectionner des enregistrements et donc des spectacles et répétitions, non seulement par titre, auteur, date, mais aussi selon des critères plus spécifiques tels les troupes, les occasions, les lieux, et surtout de croiser les critères entre eux. Le tout sur un laps de temps qui englobe les trois règnes documentés. La manipulation systématique de cette base une fois achevée et optimisée, en particulier par des musicologues ou spécialistes du répertoire, pourrait révéler, à partir des *big data*, des informations invisibles autrement. Sous sa forme actuelle, on voit déjà y apparaître une vue d'ensemble des espaces de représentation incluant aussi bien les lieux de répétition que les théâtres démontables, ce qui à ma connaissance est une visualisation inédite des pratiques spectaculaires à la Cour de France.

## ***2 - Commentaire critique sur les numérisations de sources iconographiques par les institutions patrimoniales***

Plusieurs collections patrimoniales ayant trait plus ou moins directement aux spectacles de la Cour sont désormais disponibles sur internet. A la faculté de pouvoir examiner en ligne et télécharger une reproduction couleur du document s'associe en général l'impossibilité d'accéder, sauf dérogation spéciale, à la consultation de ce document original dans le fonds lui-même. Or la qualité des fichiers numérisés disponibles en ligne et le niveau de précision sont variables d'une base à l'autre, et ne remplacent pas l'examen du support matériel. Dans les pages qui suivent je vais proposer un examen critique de ces bases iconographiques en fonction de mon projet d'étude des spectacles de la Cour.

***Les figures 125- 126 illustrent cet examen critique***

### **- Les maquettes planes BNF Opéra, les maquettes de costumes pour Gallica**

Sur Gallica sont déposées les reproductions des Esquisses anciennes du fonds de la Bibliothèque de l'Opéra, et en l'occurrence celles des Slodtz, ainsi que le fonds de maquettes de costumes, attribuées à l'atelier de Boquet. De manière générale, la recherche sur Gallica pour les documents iconographiques est rien moins qu'intuitive, et il peut être fastidieux de vouloir visualiser l'ensemble d'un fonds, le moteur de recherche classant les résultats selon un ordre souvent opaque. Une haute résolution grâce à une fonction zoom/loupe est possible,

toujours par zones, alors qu'un fichier .JPG de moyenne résolution peut être téléchargé. Par capture d'écran, de préférence avec un écran de résolution UHD ou par enregistrements partiels de ces zones, puis assemblage sous Photoshop, il est possible de reconstituer par découpe et collage sur son ordinateur personnel une seule vue en haute résolution, opération qui prend un certain temps. Il est bien sûr possible pour reproduction d'acheter les droits du cliché haute résolution pour l'imprimerie, et de le télécharger.

Mais tel n'est pas mon objectif. Pour un travail de recherche, les problèmes selon moi viennent d'abord de la colorimétrie qui semble systématiquement identique pour tous les fichiers, et en l'absence d'une charte incorporée, reste invérifiable, ainsi que d'un traitement de l'image qui a lissé la trame du papier, faisant perdre ainsi toute information sur les tracés, effet très sensible sur les dessins à la mine. A titre de comparaison, les médiocres photos argentiques que j'avais pu réaliser dans des conditions d'éclairage difficiles du même fonds il y a plus de vingt-cinq ans, mettaient nettement en évidence cette trame du support. J'ai pu récemment photographier au reflex numérique et objectif macro, à main levée, en lumière ambiante dans la salle de consultation des Cartes et Plans aux Archives Nationales - donc dans des conditions qui ne sont pas celles d'un travail professionnel d'archivage en studio, une maquette Slodtz de la même série qu'à l'Opéra, restée non identifiée et inédite, pour le *Salon de brèche violette*. Les informations sont bien plus nombreuses sur mes clichés numériques. Autre élément de comparaison, les clichés que j'ai pris lors de l'exposition Rameau à l'Opéra de Paris en mars 2015, avec une faible lumière jaune, un cadre vitré, révèlent cependant eux aussi beaucoup d'informations. Les tirages photo noir et blanc sur papier argentique que j'avais commandés pour la parution de mon article sur *Le Temple de Minerve* étaient d'excellente qualité, et bien scannés, ils ont fourni la base de plusieurs de mes modélisations 3D. La perte de la tridimensionnalité de l'original est un problème récurrent et que je trouve personnellement rédhibitoire pour un travail sérieux d'histoire de l'art : le filigrane et le relief du support, avec ses pliures, pressions laissées par les instruments de dessin, les traces de pointes de traçage, etc., tout devient invisible, et la lecture des superpositions et de la chronologie des couches du dessin, et donc de sa réalisation et de ses éventuels réemplois, est fortement atténuée.

## **- Le fonds dit des "papiers Robert de Cotte"**

Ce problème semble moins perceptible avec la campagne opérée sur le fonds des papiers Robert de Cotte, conservés au Cabinet des Estampes, pour les plans des châteaux, mais là encore, aucune charte n'est incluse dans les fichiers en ligne, destinant moins la bibliothèque virtuelle Gallica à un usage de recherche scientifique qu'à la fonction de médiathèque d'un patrimoine culturel.

## **- Les partitions manuscrites des Départements de la Musique et de l'Opéra - BNF Gallica**

Le problème semble moindre également avec les dernières numérisations couleur des partitions manuscrites des Départements de la Musique et de l'Opéra - on pourra comparer avec l'une de mes photos d'*Athalie* de Rouen ou de l'Opéra.

## **-Les Archives Nationales**

Les Archives Nationales ont mis en ligne sur leur propre site la numérisation de la précieuse collection de décorations de théâtre recueillie par Lévêque, dans une base préparée par Jérôme de La Gorce. Le même problème de l'absence de charte se pose, la résolution proposée est bonne le plus souvent, mais l'image téléchargeable a un petit côté mou et lisse analogue aux fichiers en ligne de Gallica.

Un autre fonds des Archives Nationales, celui des plans du château de Versailles, bénéficie lui aussi d'une numérisation et d'un accès libre en base de données sur le site du centre de Recherches du Château de Versailles <sup>89</sup>, complété par des fonds notamment du Musée et de

---

<sup>89</sup> lien :

la Bibliothèque de Versailles, et de l'administration du château. Il s'agit de la plus récente campagne de numérisation, encore inachevée. Par capture d'écran à partir de la fonction zoom, il est possible d'accéder à un haut niveau de détails.

## **- Le fonds Pâris de la bibliothèque de Besançon**

Le fonds Pâris de la bibliothèque de Besançon a bénéficié d'une campagne de photographie numérique remplaçant les médiocres microfilms noir et blanc sur lesquels les chercheurs travaillaient le plus souvent quand ils ne pouvaient avoir accès aux originaux. Encore inachevée, cette campagne livre je pense maintenant l'essentiel des dessins de théâtre recensés dans la thèse de Pierre Pinon. D'abord fournis en format .TIF sur support gravé à la demande, ils sont depuis plusieurs années accessibles publiquement sur le site de la Bibliothèque, *Mémoire vive*. Les fichiers numériques de maquettes avec lavis de couleurs incluent systématiquement une charte, et parfois d'autres maquettes également. Le lissage est le plus souvent beaucoup moins énergique qu'avec Gallica, la trame du papier reste visible. Pour les fichiers maintenant en accès libre sur le site en format .JPG, la qualité demeure encore très honorable, ce sont les seuls fichiers dont je dispose pour le décor d'*Athalie* en 1770 : la même méthode que pour Gallica permet d'extraire des images haute résolution à partir de captures d'écran de *Mnesys visualisation*, à 100%.

## **- Le Service historique de la Défense, château de Vincennes**

Les numérisations du Service historique de la Défense, pour les plans des théâtres de Carlo Fontana, ne sont pas disponibles en ligne, elles sont livrées sur commande (payante) en .TIF à haute résolution, de qualité très satisfaisante - mis à part un dessin omis lors de la prise

---

<http://www.banqueimages.chateauversailles-recherche.fr/?queryid=ed0f562e-8f2f-4bdb-9b41-2e12d2c96cec#/query/feea9c27-030e-4280-adc4-b53ac87e1c3b>. Je traiterai plus loin du projet VERSPERA, modélisation 3D à partir de ces plans.

de vue, rendant du fait de la numérisation du fonds, l'accès à l'original "*dans un coffre*" impossible. On s'abstiendra de commenter.

## **- Le National Museum de Stockholm**

Le dernier petit fonds que j'ai utilisé est celui des numérisations du National Museum de Stockholm. En raison de la longue fermeture du Musée pour travaux de rénovation, je n'ai pu consulter en 2016 ces collections. Les reproductions que j'ai reçues relèvent d'une vaste collection de dessins qui n'est pas encore entièrement numérisée. Elles sont fournies en .JPG à haute résolution, de qualité très satisfaisante, avec charte. Cependant le cliché obligeamment communiqué pour le grand plan Le Vau d'Orbay THC2 n'offre pas une qualité suffisante pour analyser et restituer la salle d'opéra projetée, en comparaison avec le plan similaire de 1659 pour l'achèvement du Grand Dessein dit Plan du Pont de la Paix, que j'ai photographié là encore à main levée en médiocre lumière ambiante et sans banc de reproduction au Cabinet des Arts Graphiques au Louvre.

## **- Matériel, format et traitement utilisés pour mes propres photos**

Le reflex utilisé est un Nikon D700 (faute de financement personnel pour upgrader vers la génération des D800), mais la qualité demeure très bonne pour toutes les pièces manuscrites, et largement suffisantes pour les sources graphiques. Il est équipé d'un objectif zoom de bonne qualité pour la majorité des pièces d'archives, qui permet une adaptation rapide de la focale à la taille des pièces, ou d'un micro nikkor (objectifs de reproduction "macro") pour les sources graphiques en général. Les clichés de l'extérieur de l'Aile du Primate à Fontainebleau l'ont été avec des grand angulaires de la gamme professionnelle et un objectif à décentrement. J'utilise systématiquement une charte pour la calibration de la balance des blancs, souvent difficile à égaliser en salle de lecture en raison de sources d'éclairage simultanées, qui peuvent être artificielles et naturelle. En intérieur, dans l'éclairage ambiant, on doit utiliser des sensibilités d'au moins 1250 ISO comme pour les pièces au CARAN, voire plus



élevée ailleurs. Je reste conscient que la plupart des photos qui n'ont pas été prises en studio sont des clichés de lecture à usage personnel, et non une véritable base d'archivage patrimoniale définitive. Cependant, les sources manuscrites n'ont la plupart d'intérêt que pour leur contenu textuel, et la qualité de mes clichés est suffisante pour permettre au besoin le rapprochement de mains.

Le traitement des fichiers RAW (format propriétaire Nikon .NEF) s'effectue d'abord sous le logiciel Nikon Capture NX2, puis depuis 2014-2015 et l'arrêt de ce logiciel, sur Adobe Lightroom. Pour les pièces manuscrites prises au zoom, j'opère une correction par profil, l'amélioration de la netteté, une légère augmentation de la "clarté" et de la "vivacité" (par défaut les RAW ne sont pas accentués), l'harmonisation de la balance et de l'exposition et des tons au besoin, et enfin exportation au format RAW avec les corrections, .TIF pour traitement éventuel sous Photoshop ou impression de qualité, et .JPG pour la rapidité dans la recherche et la lecture au sein des dossiers, ainsi que pour la réduction de la taille sur disque. L'ensemble des sources en format image .JPG tient donc sans problème sur un disque dur de taille courante au jour de la rédaction de la thèse.

Les vestiges de décorations ont connu plusieurs campagnes de photographie, d'abord en négatif et inversible argentiques couleur et noir et blanc 35mm et Moyen-format Hasselblad pour la publication de l'article sur le *Temple de Minerve*, puis en argentique Ektachrome 35mm, Moyen-format Hasselblad, doublé en numérique Nikon D200 en 2006 pour la majeure partie du fonds de Fontainebleau, à l'exception de quelques pièces pour des raisons de délai et de manipulation, comme les bancs, le rideau de *Zémire*, la décoration de *Numitor*. Pour les deux campagnes, un éclairage de studio était utilisé, et bien sûr des chartes ainsi qu'une toise comprenant la toise ancienne et l'échelle métrique actuelle. En 2006 malheureusement, les reflex numériques n'atteignaient pas les hautes résolutions et les performances qu'offrent les capteurs de dernière génération, mais cela suffisait pour la réalisation de textures suffisamment précises et pas trop lourdes en vue de modélisations 3D. Dans le cas du *Temple de Minerve* pour lequel je n'ai jamais obtenu de réponse du château de Versailles à mes demandes de visite, malgré sa campagne récente de restauration par un équipe avec laquelle j'avais collaboré pour les décors de Châtelleraut et Valençay, malgré son exposition comme pièce majeure en 2017, j'ai dû me contenter de scanner les photos anciennes et celles qui ont été publiées dans les articles et ouvrages récents. De là l'inflexion actuelle de la thèse vers les sources d'archives comme sujet principal.

Quelques plans des Archives nationales consultables au CARAN ont été reproduits par mes soins au studio mis à disposition des lecteurs, en argentique inversible dans les années 90, puis en numérique D700 lors de la préparation de la thèse. Les autres plans consultables aux cartes et Plans, comme les dessins et plans pour la Salle des Machines, l'ont été sur place. Il en est de même pour quelques documents iconographiques à l'Opéra, ainsi que le cahier d'échantillons de tissus pour habits d'opéra.

Ainsi, malgré mes efforts, il s'est avéré impossible de réunir une base photographique normalisée pour l'ensemble des sources sur lesquelles j'ai travaillé, en raison de l'accessibilité des fonds, des conditions imposées, et de la relative hétérogénéité des bases en ligne, dans une recherche qui s'est étendue sur un nombre significatif d'années. Cette caractéristique se révélera importante et va imposer des limites à mon travail quand il va s'agir de mettre en place un protocole pour la restitution virtuelle archéologique des espaces scéniques avec toutes leurs textures.

## ***3 - Commentaire critique sur les modèles***

### ***3D de Salles de Cour***

#### **Introduction**

Avant de développer les différentes techniques de modélisation adaptées aux espaces scéniques anciens de la Cour de France que je propose, il convient d'examiner les restitutions qui ont été réalisées depuis quelques années, et dégager de cet examen des leçons sur ce qui est efficace et exact, et ce qui ne l'est point.

Il existe fort peu de restitutions pour les salles du temps de Louis XIII et Louis XIV au XVII<sup>e</sup> siècle. F.Mohler, fin connaisseur des machines et scènes, fournit un lent travail depuis des années avec quelques modèles et animations, son petit site étant d'accès difficile voire fermé en date de clôture de la thèse.

Réalisées avec des logiciels au rendu aujourd'hui obsolète, ou par choix au rendu minimaliste (Mohler), proposées sous forme de rendu ou de vidéo en basse résolution sans possibilité de navigation, ces modèles demeurent des essais, qui semblent refléter fidèlement les hypothèses émises par leurs auteurs, sans atteindre le statut de véritable modèle virtuel, tel que je le définis dans ma thèse. De plus, aucune de ces restitutions ne concerne la Cour. Je me concentrerai donc sur les modélisations des salles de Versailles, Bellevue, ainsi que de Nancy et du Tage, qui ont été publiées ces dernières années.

***Les figures 127 - 141 illustrent cette analyse critique.***

## a) La salle de l'Escalier des Ambassadeurs à Versailles

La salle de l'Escalier des Ambassadeurs à Versailles est restituée dans un article par Jean-Claude Le Guillou, repris dans l'ouvrage collectif, et une vidéo projetée lors de l'exposition de 2017. La modélisation 3D a été réalisée par Hubert Naudeix. Cette restitution se fonde sur le seul document iconographique connu, la gouache de Cochin, et de notre connaissance de l'Escalier, bien documenté tant pour sa structure que pour sa décoration. Nous aurions donc *a priori* la possibilité d'une restitution très sûre.

La gouache, très minutieuse, pose cependant des difficultés de lecture, qui ont déjà été exposées plus haut. ... Pour résumer, la salle est vue depuis l'extrémité vers la scène du balcon côté orienté vers la Cour de Marbre, et représente, selon une projection courante dans les représentations anciennes, la moitié de la salle. A cette vue se juxtapose sans solution de continuité une vue de biais de la scène telle que perçue du bout de ce même balcon. Selon une convention fréquente, la décoration est représentée comme un tableau, sans les dispositifs techniques de la scène à coulisses, le plancher de scène, ses trappes et trapillons, et la rampe, n'existent plus, remplacés par un sol figuratif, et il est impossible de distinguer des séparations de châssis ou de bandes d'air. Une lecture en référence aux dessins conservés de Désert et aux vestiges du décor du *Déserteur* à Fontainebleau, bien que postérieur de quarante ans, me laisserait proposer l'hypothèse de cinq châssis dont le Rocher de Polyphème praticable (avec un marchepied derrière, selon un usage récurrent), et d'un rideau. La largeur des scènes de rochers pour chaque châssis pourrait laisser supposer une plantation avec des "terrains de rochers" plus bas que les grands châssis latéraux, qui semblent occuper trop d'espace sur scène à la lecture de la gouache. Rappelons cependant que cette gouache n'est qu'une vue d'artiste suggestive d'un "tableau" et non d'une plantation réelle. Quoi qu'il en soit, je maintiens que cinq coulisses et un fonds suffisaient amplement à représenter le paysage et permettre l'action.

Franck Devidjan dans son article sur le théâtre de Bellevue était revenu <sup>90</sup> sur les estimations antérieures des places dans la salle de l'Escalier en calculant d'après la gouache et Luynes une capacité de 120 à 135 places. Le Guillou propose un plan de la salle en "*trapèze assoupli par un hémicycle*", déduit de la gouache, ce qui me paraît également recevable,

---

<sup>90</sup> Franck Devedjian 2016 p.148.

quoique je préférerais un plan moins trapézoïdal, proche de celui de Choisy <sup>91</sup>, théâtre postérieur il est vrai. Il s'appuie sur quelques pièces d'archives pour compléter la restitution de la décoration, et sur le Duc de Luynes pour les placements <sup>92</sup>. Un second niveau de balcon fut ajouté à la fin de 1749, pour une quarantaine de places supplémentaires. Je suis globalement d'accord avec son estimation de la surface de la salle, soit 60 à 70 m<sup>2</sup>. On peut admettre également l'aménagement de loges derrière la scène <sup>93</sup>.

Prudent dans ses déductions pour la scène, Jean-Claude Le Guillou suppose pourtant que "*la grande élévation des dessous permettait la montée et la descente de châssis peints pouvant atteindre près de 5 mètres de hauteur*" <sup>94</sup> Or aucun mécanisme de ce type n'est attesté à la Cour de France dans les archives à cette date, il faudra attendre 1763 avec la transformation de la scène de la Comédie à Versailles, dessous insérés et prenant appui dans une structure bâtie permanente, et la réalisation à grande échelle avec l'Opéra de 1770. Même la salle de Mique à Trianon ne permet pas de faire disparaître un châssis de coulisse entier dans les dessous. Il est probable qu'en 1763 seuls certains éléments peuvent descendre à la Comédie de la Cour des Princes agrandie. Je suis donc très sceptique sur cette pratique qui aurait été une innovation technologique en avance sur tous les dispositifs du temps, du moins à la Cour de France. Il ne donne aucune justification pour cette hauteur de 5 mètres. Mais en note 9 p.164 il rapporte qu'il avait été envisagé de stocker les décors dans la salle du Grand Appartement derrière une cloison <sup>95</sup>; finalement ce sera un magasin à faire dans le corps de garde de Trianon selon le plan dessiné par Gabriel <sup>96</sup>. Cette observation n'induit rien sur la hauteur, mais le nombre de châssis accumulés pour les productions de la Pompadour devait rendre rédhibitoire un stockage permanent dans cette pièce, les problèmes de stockage seront récurrents dans les cinquante dernières années de l'Ancien Régime, comme cette question sera étudiée dans la Troisième Partie. Les châssis de Fontainebleau en 1754 font environ 7 m de hauteur pour une scène à 8 plans rideau de fond inclus; la scène de la Comédie de Versailles dans sa version à trois châssis de coulisses, postérieure, 5m.

---

<sup>91</sup> Voir mes figures 214 a-c.

<sup>92</sup> 2016 p.161-162.

<sup>93</sup> F. Devedjian 2016 p.162-163.

<sup>94</sup> 2016 p.162.

<sup>95</sup> O/1/1795 p.139 lettre de M. L'Ecuyer au directeur des Bâtiments 18 janvier 1749.

<sup>96</sup> O/1/1070 f°350 Bon du Roi 21 mars 1749.

Le nombre de châssis et de plans, et la dimension de la scène (9m x 9m) posent problème dans ces restitutions. La scène de Choisy, petite salle de plan assez proche de celle des Ambassadeurs, et dotée d'une scène compatible avec celle de Fontainebleau, mesure en tout, de la rampe au mur derrière le rideau de lointain, 7 toises, soit près de 14m. Les dégagements eux-mêmes sont assez étroits, et on ne peut guère imaginer plus petit pour le théâtre de la Pompadour. Plutôt qu'une scène à 6 plans (ou 5 sans le rideau), telle que proposée par l'auteur en 2016, il convient de s'orienter vers un nombre de plans peut-être légèrement inférieur, 5 au grand maximum. Il est à noter qu'alors à Fontainebleau il n'y avait encore en 1749 que TROIS plans de châssis à coulisses manœuvrés séparément et peu de place pour un petit rideau de fond, et en 1753 que 4 plans de coulisses + un rideau de lointain, et que la scène de l'Escalier, comparée à ces deux scènes, permettait déjà un luxe que n'offraient pas les autres salles !

La restitution proposée en 2017 par l'auteur et modélisée passe à une autre version, sans aucune justification : "*à droite et à gauche sept châssis de décor, échelonnés depuis l'avant-scène jusqu'à la toile de fond*". J. Cl. Le Guillou utilise à titre d'exemple une décoration tout à fait dans le style de la gouache, le désert en lavis d'encre d'*Acis et Galathée* du fonds de maquettes Slodtz Esq [18-10 (2-4), grand décor à 7 paires de coulisses plus un rideau de fond pour Fontainebleau 1754 <sup>97</sup>. Mais cette modélisation fait passer sans questionnement le nombre de châssis à 7 plus un rideau de fond, ce qui est peu vraisemblable, même en supposant des rues plus étroites pour ce théâtre de "société" aux ambitions qui n'étaient pas celles de l'Académie Royale de Musique, et encore moins celles de la Salle du Manège de 1745-1747. Comme fond, la restitution place le dessin bien antérieur de l'atelier de Berain O/1/3239, certes pour le rocher de Polyphème du même opéra selon toute vraisemblance, mais d'un style différent pour les rochers et la végétation, et surtout ne correspondant pas à la forme du rocher représenté sur la gouache. Autre erreur due à une méconnaissance de la typologie des dessins de décorations, si l'on se réfère à mes développements précédents, le lavis de Berain représente une demie décoration côté gauche, avec une succession de châssis de coulisses réunis sur une seule vue. Placer ce rocher au dernier plan au lointain, est une erreur, tant par rapport à la gouache (il y a un rideau de fond) qu'au projet de Berain. De plus la modélisation a conservé le placement à gauche du rocher, alors que celui-ci est à droite sur la gouache. Des ciels de vapeurs empruntés à je ne sais quel dessin complètent la décoration restituée, alors que plus probablement c'étaient des bandes de ciel (sans nuées) qui étaient utilisées dans

---

<sup>97</sup> Le Guillou 2017 p.62-63.

les décorations de paysage. Une capture d'écran de la vidéo projetée lors de l'exposition (capture clandestine) ainsi que l'illustration p.68-69 révèlent aussi un espace scénique un peu trop envahi par les châssis, loin des pratiques courantes - des déserts subsistent à Ceski Krumlov et Drottningholm et permettent de vérifier, avec des châssis similaires à ceux du fonds Slodtz, la plantation juste. Le problème est induit par le format du cadre de scène restitué pour l'Escalier, moins large que des théâtres baroques à ouverture de format nettement rectangulaire. Ma maquette du Désert de *Thésée* construite sur la base et la levée des plantations des Slodtz offre un rendu plus aéré.

Une source non citée par l'auteur, l'*Inventaire O/1/3143/A* - 31 décembre 1769, mentionne dans les ustensiles de théâtre conservés au magasin de l'Hôtel des Menus de Paris "Seize faux châssis de Théâtre de l'Escalier des Ambassadeurs". Si l'on prend comme base de calcul l'alternance la plus commune d'une double paire de châssis par coulisse, et que tous les faux-châssis aient été conservés, cela nous donnerait seulement quatre plans de coulisse, ce qui est tout à fait plausible, avec un rideau de fond et peut-être une petite ferme. Boullé donne dans son *Essai* comme norme de largeur d'une rue 6 pieds, et un théâtre à machines et coulisses semble au XVIII<sup>e</sup> siècle utiliser approximativement le même écartement entre feuilles de décorations portées par les faux-châssis de coulisse. C'est ce que j'ai relevé en tout cas pour les salles postérieures de Fontainebleau, Choisy et Trianon. Une toise faisant approximativement 2 mètres, les 9 mètres de la scène présumés par l'auteur ne pouvaient donc en ce cas n'accepter que quatre plans au maximum, laissant un rideau de fond très proche et un proscenium ridicule pour les airs chantés à la face. Il faudrait pouvoir comparer avec des cotes de théâtres ambulants, souvent plus compacts; l'auteur propose cinq plans de coulisses et un fond; la restitution 3D est totalement fantaisiste, voire anachronique en proposant sept plans de doubles chariots plus un rideau de fond le tout dans un espace de 9 mètres de profondeur. Il est probable à mes yeux que le théâtre de l'Escalier devait se rapprocher de la scène du théâtre de Fontainebleau avant l'agrandissement de 1754, et des théâtres démontables qui ont pu exister alors, mais dont l'étude n'a encore jamais été entreprise.

D'autre part, la structure même du bâti démontable en bois proposée par l'auteur et la restitution virtuelle qui l'accompagne posent des problèmes, et ne plaide pas en faveur de l'option de dessous permettant la disparition des châssis et fermes. Le théâtre fut monté à quatre reprises et démonté définitivement à l'automne 1750. D'après les archives que j'ai recensées, une partie du matériel, sinon sa totalité, fut stockée aux Menus Plaisirs, en vue de réemplois. Deux critères doivent être respectés pour une telle structure : le théâtre doit être démontable

sans difficultés, et le théâtre doit avoir une charpente suffisamment robuste pour permettre et les effets de machinerie et la présence de public, musiciens, acteurs, danseurs, en toute sécurité, le plancher de scène devant être particulièrement stable et rigide, soumis aux contraintes exercées par les pas et les mouvements des décorations. Nous savons que les Menus ont une expérience confirmée des structures démontables, petits théâtres et parfois plus grands (comme au Manège), tribunes pour bals, cérémonies religieuses, etc., décorations d'église pour les sacres et pompes funèbres et grandes structures de feux ou illuminations, pour faire court. Les archives sont fort peu disertes sur les dispositifs d'assemblage de toutes ces structures, et il ne subsiste pas de plans techniques suffisamment précis. Ma seconde partie revient sur ces questions de théâtres démontables, à partir des sources que j'ai recensées.

Néanmoins, aux contraintes habituelles d'une salle de comédie démontable de taille moyenne, s'ajoutait la contrainte du lieu, à savoir non pas un grand salon ou une galerie de palais, lieu le plus fréquemment utilisé pour un théâtre démontable d'après les archives, mais un grand escalier avec paliers. La seule occurrence est postérieure avec la Salle de l'Aile Neuve, en 1786, mais le théâtre n'est pas vraiment conçu pour être régulièrement démonté, et le bâti n'a pas les riches décorations de l'Escalier des Ambassadeurs. Tant les plans proposés par Le Guillou que la restitution 3D par Hubert Naudeix ne répondent à ces critères.

La paroi entourant la salle et probablement la scène dans la restitution virtuelle, constituée d'une seule surface de planches aboutées sans peinture, ressemble davantage à une structure en lamellé-collé contemporaine qu'à une construction de l'Ancien Régime. Aucun élément de charpente porteur ou structurant n'apparaît, alors que ces structures démontables étaient composées de "châssis" assemblés. Il n'y a pas d'entretoise maintenant les écarts longitudinaux pour la charpente sous la salle, les sections de poteaux sont insuffisantes pour les dessous du cadre d'avant-scène, ce sont même celles du plancher de scène, ce qui est une aberration.

Le rendu d'un détail des dessous au niveau du départ de l'escalier <sup>98</sup>est juste pour les cales, comme j'ai pu en voir dans le théâtre (pas conçu pour être démontable) à Gripsholm; mais il ne montre en aucune façon comment pouvait s'assembler la charpente, il manque d'entretoises et laisse un volume de dessous nu, ce qui est peu vraisemblable. L'arbre de treuils unique apparemment central, placé dans l'axe longitudinal, est une pure hypothèse, et ressemble plutôt à celui de Cesky Krumlov. Surtout, les ponts des cintres sont de pure fantaisie

---

<sup>98</sup> 2017 p.53.



avec leurs balustrades en bois, il suffit de les comparer avec les exemples que je donnais plus haut.

Un bon exemple de comparaison serait d'étudier la manière dont a été aménagé ce théâtre de Gripsholm dans une tour ronde, pour une scène à quelques plans. Certes le théâtre est plus tardif et son auditorium d'esthétique néoclassique, mais la construction de charpente et les structures scéniques m'ont paru assez archaïques, encore totalement intactes, tenant parfois du bricolage artisanal, mais qui devait avoir fait ses preuves.

La restitution elle-même des châssis laisse à désirer. Si pour les plaques des portants au dos des châssis, on s'est vraisemblablement référé aux plaques à deux bobèches qui ont été retrouvées à l'Opéra Royal, sept plaques par portants, la restitution des chantournements des châssis est incorrecte. Jamais dans tous les vestiges que j'ai pu voir en Europe, du XVII<sup>e</sup> siècle au XIX<sup>e</sup> siècle, et au delà, on n'utilise pour les motifs découpés sur la hauteur du châssis des voliges placées horizontalement, pour deux raisons évidentes : assurer une surface égale pour la face peinte en trompe l'œil vers le public, et éviter la casse.

Le plancher s'il figure (grossièrement) les rues des coulisses, ignore les trappes et utilise là encore une texture de planches aboutées, alors que pour des raisons évidentes de robustesse, ce sont toujours des planches de même longueur soigneusement jointes qui couvrent régulièrement les espaces entre les rues. Ces deux erreurs sont surprenantes alors même que des vestiges de décor sont conservées à Versailles et Fontainebleau, et des planchers de scène bien documentés.

L'éclairage restitué est acceptable pour la salle (un peu trop lumineux et trop blanc sans provenance des lustres eux-mêmes ???), mais il manque la herse éclairant le haut du rideau de lointain et de chaque bande de ciel, erreur commise aussi dans les pseudo scénographies à l'ancienne que nous avons coutume de voir depuis une vingtaine d'années pour les opéras des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Les toiles ne paraissent pas éclairées par des portants. On sait combien il est difficile de simuler un éclairage dans un modèle 3D, et incontestablement les restitutions de Marlène Faure pour les deux salles de la Comédie sont bien supérieures.

La vidéo présentée à partir du modèle 3D est un petit film assez pédagogique en soi, montrant comment dans le volume de l'Escalier s'aménage ce théâtre.

Admettons en conclusion qu'il s'agit d'une version 3D simplifiée, et très jolie, destinée au grand public non averti. Mais il faudra revenir sur la question pour un modèle fondé sur

des bases scientifiques, techniques et historiques solides. L'absence d'un spécialiste de la scène ancienne dans l'équipe se fait ressentir sur nombre de points, et les compétences d'un graphiste professionnel ne lui permettent pas de juger la pertinence scientifique de ce qu'il modélise, ajoutant aisément ses propres erreurs.

## **b) Le théâtre de Madame de Pompadour à Bellevue**

L'article consacré par Franck Devedjian au théâtre de Madame de Pompadour à Bellevue est lui aussi un article d'historien et de conservateur de Musée, pas de spécialiste de théâtre.

Ce petit théâtre fut aménagé à grands frais par la Pompadour lorsque celui de l'Escalier fut abandonné, dans les communs de son château de Bellevue, il était destiné à poursuivre dans un cadre plus intime et éloigné de Versailles ses activités de société, en présence du Roi.

Le plan des deux niveaux O/1/1533 n° 269 révèle une organisation modulaire de la basse cour, avec une séparation en 2 parties égales de plan carré pour le volume du théâtre. Le plan de la salle correspond globalement à celui de l'état final (n° 212). Il n'y a pas de loges à côté de la scène, et il fallait sans doute utiliser d'autres pièces à l'étage comme loges. La coupe découverte par F. Devedjian à l'Institut montre deux niveaux de dessous, 4 paires de châssis de coulisse doubles, mais il s'agit là d'un projet de présentation, qui ne correspond peut-être pas à la version achevée. Le plan de l'étage montre comme l'a analysé l'auteur la galerie en pourtour des cintres à laquelle on accède par l'escalier du module situé immédiatement en équerre. Les cintres ne figurent pas sur le dessin de présentation.

Le plan du rez-de-chaussée montre pour la scène cinq paires de châssis simples suivies par une paire de châssis obliques, curieusement inversés, en raison d'une saillie intérieure du mur, dont il est difficile de comprendre l'usage; ainsi esquissé, ce plan ne permet pas de rideau de fond. La trappe du souffleur et la rampe figurent en bonne place. Ce plan de scène original est donc problématique, alors que les autres pièces ne semblent pas poser de difficultés. Ce point n'est pas relevé par l'auteur. Sa modélisation personnelle s'appuie sur le seul dessin de l'Institut, fig.12 p.154, "*Essai de restitution 3D de la salle et de la scène du théâtre de Belle-*

vue, vers 1752, schéma de l'auteur". Simplifiée, utilisant des plans texturés à la place de certains volumes de la salle, comme dans certains de mes modèles, elle vise à montrer comment des artifices pouvaient être utilisés, visibles à travers la fenêtre du fond de la scène. Elle ignore la rampe, les rues, la trappe (ou les trappes), conserve les 4 châssis doubles de coulisse, mais en les rendant de fait inutilisables à force de simplification des volumes. Ils vont en effet jusqu'au mur, ce qui n'était jamais pratiqué - les circulations devenant impossibles, et les proportions des châssis sont fausses quant à leur largeur. Là encore, on voit les limites d'une restitution 3D réalisée par un non spécialiste de la scène ancienne.

Il est possible d'avoir quelques informations complémentaires sur les décors de Bellevue à partir des archives O/1, *Inventaires* notamment, assez disertes sur la construction en 1757 du théâtre de Choisy à partir d'éléments provenant de Bellevue (décorations, avant scène ?), Fontainebleau et Paris (décorations), Escalier des Ambassadeurs, treuils de la salle des machines, etc. Les décorations de Bellevue étaient plus petites que celles de Fontainebleau, mais peuvent avoir servi en 1755 pour le voyage projeté - voir plus haut mon développement sur ce voyage et ses sources..

D'après le répertoire que présente Devedjian dans son article <sup>99</sup> j'en déduis qu'il y avait près d'une quinzaine de décors à Bellevue, dont au moins une gloire. Ce qui laisse supposer

---

<sup>99</sup> Répertoire de Bellevue d'après Devidjian p.153 ss :

27 janvier 1751 La Chaussée *L'Homme de fortune*, comédie nouvelle ; *L'Amour architecte* ballet allégorique ordonnateur M. de la Vallière; Montagne, château de Bellevue, chemin de Versailles avec voiture;

20 février Quinault *La Mère coquette*, Dancourt *Les Trois cousines*;

6 mai 1751 Acte de *Zélisca* (livret de Lanoue, musique de Jélyotte, mariage dauphin 1746), *Le Préjugé à la mode*;

28 novembre 1751, célébration de la naissance du duc de Bourgogne, *L'Impromptu de la cour de Marbre* (Favart, danses par Dehesse, musique par Lagarde;

1751 pour le rétablissement du Dauphin un décor représentant le château de Bellevue, des cavernes entourées d'eau, un dauphin lumineux attaqué par des monstres vomissant feu; Apollon descend sur un nuage, foudre et feux d'artifice; palais du soleil, dauphin dans l'illumination; ce pourrait être le décor Vue de Bellevue signalé dans les *Inventaires*;

11 avril 1752 *Les Fêtes de Thalie*, opéra ballet (trois fêtes) - livret Lafont, danses Dehesse, musique Lagarde ; quatrième entrée ajoutée, *La Provençale*;

27 avril 1752 *L'Impromptu de la cour de Marbre*; ballet héroïque composé exprès (mort de la fille de Louis XV, Madame Henriette), *Vénus et Adonis*, livret Collé, musique Mondonville; puis concert, et ballet, feu d'artifice final;

4 mars 1753 *Zélindor, roi des Sylphes* livret Moncrif, mus Rebel et F; *Le Devin du village*; feu d'artifice final;

une scène certes petite, mais fort bien conçue pour les effets exigés par le répertoire. La modélisation publiée dans l'article est loin de répondre aux interrogations que suscite la mise en scène de ces spectacles.

### **c) La Salle du Manège à Versailles, version Bal**

Je serai rapide sur la modélisation par Hubert Naudeix de la Salle du Manège proposée dans l'ouvrage et exposée sous forme de vidéo, car elle s'attache uniquement à sa transformation en salle de Bal, l'utilisation qui pose le moins de problèmes de restitution à mon sens, car la scène et les annexes aménagées en 1745 et 1747 devaient accueillir des créations lyriques assez ambitieuses. Cette modélisation présente la décoration d'après les sources et la gravure de Cochin.

### **d) La Salle de la Comédie de la Cour des Princes, à Versailles**

Deux états de la Salle de la Comédie de la Cour des Princes à Versailles, la salle de l'ordinaire de la Comédie sans doute dès 1782 jusqu'en 1786, ont été publiées en restitution virtuelle en 2016, la version sous Louis XIV, et la version Louis XV avec sa scène de 1763.

Une modélisation soignée par Marlène Faure accompagne le chapitre bien documenté de Vincent Pruchniki <sup>100</sup>, en particulier pour les volumes, les textures, la lumière de la salle dans les deux versions, s'appuyant notamment sur O/1/1788/2 n°36 pour la loge du Roi Louis XV agrandie, et les plans et coupes de la scène agrandie avec trois paires de coulisses. Je me limite à commenter la partie scénique.

Le décor monté sur la scène est celui des *Jardins de Pomone*, du Ballet *Les Eléments*, d'après les esquisses Slodtz, destinées à ce théâtre et colorisées (contrairement au décor de Désert de

---

<sup>100</sup> Lequel avait été précédé par un article fort précis publié par le Centre de Recherches du château de Versailles, consultable sur le site.

la salle de l'Escalier), technique que je développe plus loin. Les dessins originaux sont détournés selon les contours des châssis puis utilisés comme textures planes sur des formes simulant celles des châssis plantés, processus analogue à celui que j'utilise depuis le début de mes restitutions numériques. On les voit de face depuis le second niveau de balcons (p.10-11), et de biais à travers les jalousies de la Loge royale (p.12). Il y a quelques années, j'avais tenté une modélisation de la même décoration, sans restituer la salle, pour différentes présentations publiques en colloques et séminaires, avec un essai de colorisation sur un châssis. Nous obtenons Marlène Faure et moi-même, un résultat assez similaire. L'éclairage virtuel de la scène est plutôt réussi, avec l'effet de la rampe et un fond et des bandes d'air non plongées dans la pénombre comme c'est le cas sur la restitution d'Hubert Naudeix pour la salle de l'Escalier. Le plancher de scène s'expose cependant aux mêmes critiques que celui de ce dernier : rampe simplifiée, absence de trappes, plancher abouté. La vidéo de l'exposition est identique à la vue de face imprimée.

### **e) La Nouvelle salle de la Comédie à Versailles**

La dernière salle de spectacle de la Cour, la Salle de Comédie de l'Aile Neuve, prévue pour accepter, avec quelques adaptations, les décorations du répertoire de Fontainebleau, est présentée rideau fermé, sans décoration. Le texte d'accompagnement documenté avec précision par Stéphane Castellucio, reprend un article plus ancien de 1993. après une communication de 1991. Cependant, malgré une documentation iconographique préservée grâce aux coupes et plans de la scène par Pâris vol.483, n<sup>os</sup> 325-326, aux maquettes de décor par le même, ainsi que des archives détaillées en O/1, les machines et l'organisation de la cage de scène ne font l'objet ni d'une étude ni d'une modélisation. La restitution 3D de la salle par Marlène Faure présente les mêmes qualités que celle de la Comédie. On peut supposer que ne disposant que de plans où ne figurait pas la rampe, elle s'est abstenue de la figurer devant le rideau, ce qui paraît étrange, et l'on ne voit pas trop à quoi correspondent les deux rangées de courtes planches séparées par un trapillon, à moins que ce ne soit la rampe; bref cela reste bien imprécis, et en tout cas non conforme aux charpentes représentées sur la coupe de Pâris, où l'on devine bien la paire de poteaux à la face encadrant le dispositif de la rampe, lui-même non figuré.

## **f) L'Opéra Royal à Versailles**

L'Opéra Royal à Versailles, sans conteste la plus belle salle de la Cour de France, préservée et restaurée pour être figée dans sa version salle de spectacle adaptée aux exigences des productions modernes, sans machinerie ancienne, et sans possibilité de transformation, a été privilégiée dans ses versions Festin et Bal de 1770, fondées sur les plans, sources et lavis de Moreau, pour alimenter un chapitre fort pertinent sur les lieux à transformation. Le modèle 3D dont sont extraites des vues sans texture publiées dans le chapitre, et l'animation vidéo, montrent la transformation des planchers. Les rendus de Marlène Faure, particulièrement subtils et favorisés par la disponibilité de la salle contrairement aux autres restitutions, ne montrent que la salle du Festin, le Salon de Musique du proscenium étant restitué d'après des sources purement textuelles, par analogie.

En conclusion, les rendus et le détail de la modélisation pour cette série de restitutions virtuelles des salles de Versailles sont très raffinés, relevant de compétences de graphiste professionnel et de moyens informatiques conséquents, qui étaient de fait hors de ma portée pour la finalisation de cette thèse, faute de station puissante personnelle, de formation et de temps. Elles ne proposent finalement que fort peu d'éléments pour l'aspect spectaculaire et scénographique, l'exposition comme l'ouvrage ayant pour objectif de mettre en valeur certains aspects polyvalents de ces lieux. Des lacunes importantes seraient à combler, comme les scènes du Manège, de l'Opéra Royal, du théâtre de la Reine et du théâtre de l'Aile Neuve ; la dimension scientifique et archéologique des restitutions des dispositifs scéniques, partie la plus faible et contestable de ces rendus, est à prendre en compte pour présenter des restitutions qui ne soient plus entachées d'erreurs manifestes, au-delà des doutes que peuvent laisser les sources. La présente thèse se doit donc d'envisager les principes d'un strict protocole de restitution virtuelle.

## g) Les salles de Francesco Galli Bibiena

Je termine cette revue par l'examen de restitutions proposées dans une récente thèse portugaise pour les salles de Francesco Galli Bibiena. En effet, la salle conçue pour le duc de Lorraine en 1708 m'avait interpellée, et grâce à des sources que m'a obligeamment signalées Raphaël Tassin, je me suis reporté aux exceptionnelles archives de la Cour de Lorraine, documentant la construction d'une véritable salle d'opéra alors même que Louis XIV, en conflit avec le duc, ne disposait de rien de tel. Cette salle et ses machines servira à plusieurs reprises de référence et de point de comparaison dans le cours de la thèse. J'en avais proposé une sommaire modélisation, ne figurant que les grands volumes sans rentrer dans le détail de modélisation des balcons et ornements, toujours dans le cadre de communications non publiées. A la salle de Nancy, la thèse de Eduardo Antunes ajoute celle du Tago à Lisbonne ("Ópera do Tejo")<sup>101</sup>, construite en 1755 et détruite aussitôt par le tremblement de terre. Thèse d'un élève en architecture, elle montre la rigueur de la discipline dans le choix d'un rendu sans texture, à la Sketchup, favorisant dans une première approche la lecture des volumes. Des silhouettes témoins de spectateurs, en noir, donnent l'échelle. Une courte vidéo du rendu de l'extérieur et de l'intérieur de l'Opéra du Tago est visible sur YouTube, et surtout une vidéo expliquant la démarche d'analyse des plans et la méthode de vectorialisation et de modélisation 3D<sup>102</sup>. La salle de Nancy est restituée à la fin de la thèse, par des plans, coupes et élévations, ainsi que des rendus de l'intérieur. La thèse elle-même est un exemple de rigueur dans la méthode de reconstitution archéologique du patrimoine lisbonnais. Les machines n'ont cependant pas fait l'objet d'une étude particulière, l'auteur se concentrant sur la restitution générale des deux édifices. Il n'en reste pas moins qu'il s'agit là à mes yeux du travail le plus abouti et le plus scientifique actuellement réalisé pour la reconstitution virtuelle d'un théâtre ancien disparu.

---

<sup>101</sup> Eduardo Francisco Durão Antunes, *Ópera do Tejo - Investigação e reconstituição tridimensional*, Dissertação de natureza científica para obtenção do grau de Mestre em Arquitectura, Lisboa, Universita de Lisboa, Faculdade de Architecture, Março de 2015, lien internet

[https://www.researchgate.net/publication/326068793\\_Opera\\_do\\_Tejo\\_Investigacao\\_e\\_reconstituicao\\_tridimensional](https://www.researchgate.net/publication/326068793_Opera_do_Tejo_Investigacao_e_reconstituicao_tridimensional)

<sup>102</sup> lien internet <https://www.youtube.com/watch?v=FWcANMogeQM>

et <https://www.youtube.com/watch?v=Hd8jr-R9pKg>; d'autres restitutions texturées de l'Opéra du Tago à l'occasion du 250ème anniversaire du tremblement de terre sont également proposées sur internet.

# Chapitre 2 :

## Méthodologie pour le traitement de sources en vue de la modélisation

### *1) Introduction théorique*

#### **a) L'image latente et définition de la démarche proposée**

L'image latente est un concept que j'utilise dans ma thèse, et qui en soi n'a rien d'original. J'emploie l'expression d'image latente par référence à la photographie argentique, où l'image finale visible, négative ou positive, est encore invisible sur la pellicule exposée et non développée par le révélateur. De même pour la feuille de papier sensible sous l'agrandisseur, exposée mais blanche (sous la lumière inactinique). J'ai longtemps pratiqué le laboratoire photo Noir et Blanc. L'idée que les mots contiennent en puissance une image, dans les descriptions détaillées comme celles des Fêtes de la Renaissance par exemple, relève de la bien connue *ekphrasis* de notre rhétorique gréco-romaine, pour simplifier.

La modélisation 3D largement utilisée en archéologie et restauration du patrimoine depuis vingt ans s'appuie essentiellement sur des sources plutôt iconographiques, et des relevés de terrain quand c'est possible, le rôle des sources textuelles étant d'enrichir ou de compléter la restitution proposée.



Pour préciser ce concept d'image latente appliqué à mon champ de recherche, voici quelques développements.

Les archives comptables de la Cour de France, et d'autres Cours d'ailleurs, conservées surtout pour le XVII<sup>e</sup> siècle, apportent d'importantes précisions pour tout travail effectué. Avec toisé, temps passé etc. Parce que la rémunération demandée au Prince par l'artisan dépend de la surface, des matériaux, du temps passé, du type de décoration appliqué, etc. Et qu'il importe de spécifier exactement le travail fait pour son commanditaire, voire les modifications nécessaires impliquant un coût supplémentaire. C'est ainsi que dans le domaine de la scénographie, les dimensions précises au pouce près des châssis de toile peinte, des structures scéniques en bois pour les machines etc., sont généreusement spécifiées. Souvent aussi on peut lire une description des motifs peints et des pigments utilisés (architectures, "*tableaux de coloris*" mythologiques, paysages réalistes ou mythologiques, ...). Ce type de document est plus détaillé que les didascalies imprimées, et surtout correspond à la scène réalisée, non à une description d'intention, littéraire, dans le livret. Il arrive parfois qu'une revue comme *Le Mercure* abonde en informations du même type, avec les cotes précises d'un nouveau théâtre à la Cour, comme pour le nouveau théâtre au Manège en 1745.

Dans le cas d'un processus de modélisation 3D, de telles sources fournissent les indications nécessaires à leur restitution dans les trois coordonnées de l'espace x-y-z. Et à deux degrés de restitution, pour faire court. Degré zéro, la "maquette blanche", où seules les formes sans textures ni couleurs sont restituées dans un espace tridimensionnel. Degré suivant, les motifs colorés sont restitués, à l'aide de références comme les vestiges archéologiques de décors, les maquettes conservées dans les collections, notre connaissance des pigments, etc. La modélisation 3D sert ainsi de "révélateur" analogue au révélateur chimique du processus photographique, rendant visible (au sens propre du terme) ce qui n'était qu'une image intérieure fruit de notre esprit à partir de la lecture des mots.

Nous avons donc à cette phase restitué un espace tridimensionnel dans lequel il est possible, par immersion grâce aux logiciels appropriés, de se promener en temps réel. Donc de mesurer le temps pour aller de sa loge à son entrée sur scène à telle coulisse, etc. Mes collègues de l'Université de Caen qui travaillent au CIREVE à la restitution virtuelle de la Rome impériale du IV<sup>e</sup> siècle se sont servi de cette faculté à diverses reprises. La quatrième di-

mension, latente dans la description des sources, fait ainsi son apparition <sup>103</sup>. Quatrième dimension doublement importante dans le champ disciplinaire des arts de la scène : L'espace de circulation possible pour les performeurs (acteurs, chanteurs, danseurs, figurants, voire musiciens sur scène), et la temporalité même de telle action scénique (la machine, la *sinfonia* chronométrant le changement de décor ou l'entrée d'un dieu par un vol, l'ariette, l'entrée de danse, ...). Dans mon domaine d'étude, souvent une partition est conservée, et il arrive que l'on possède encore le matériel musical qui a servi à telle représentation. La quatrième dimension se révèle donc peu à peu, avec des surprises liées aux contraintes de l'espace, et aussi aux questionnements que nous pose la musique écrite. Bien souvent dans les ateliers récents de recherche en musicologie baroque auxquels j'ai assisté, on sort entre spécialistes et praticiens avec plus de questions qu'au début de la séance.

La dernière étape de ma méthodologie reste encore à mettre en place, afin de produire de brefs exemples de ce que permet le modèle virtuel. Il s'agit de filmer (sur de très courtes et significatives séquences) une "entrée" de danseurs dans un studio à fond vert (ou bleu), où nous aurons nos repères d'espace tels que le modèle virtuel les restitue. Le fond monochrome permet la sélection des seuls performeurs dans la suite du traitement graphique; j'insérerai ces enregistrements vidéo dans le modèle 3D de l'espace scénique disparu, qu'il soit une maquette blanche, ou, avec beaucoup de calculs de rendu, texturé. C'est une technique largement utilisée aujourd'hui dans l'industrie cinématographique, où un acteur dans une pièce verte vide se retrouve au final au milieu d'un gigantesque vaisseau intergalactique, ou de quelque autre colossal monument d'une civilisation disparue. Prenons un exemple concret : les dimensions de la scène de la Cour à Fontainebleau et les décors nous sont connus pour une représentation de l'acte de ballet *Pigmalion* de Rameau en 1754. Un moment intéressant serait de travailler l'entrée dansée des Peuples venus admirer le miracle de l'Amour et de l'Art, la statue qui s'est animée, avec une transition problématique dans une des partitions conservées, matériel vraisemblablement utilisé pour la Cour. Il y est écrit qu'à la fin de la première Pantomime, les danseurs continuent dans le silence, et sont surpris par la seconde, de rythme plus vif et léger. Tout ceci lié à la découverte de la Grâce, dans une œuvre que je considère, essen-

---

<sup>103</sup> J'entends ici la quatrième dimension, celle du temps, et non de la couleur, comme dans la méthodologie de scan laser 3D, où la couleur est considérée comme "4D".

tiellement par la musique et la danse, et son rythme temporel, comme une apologie de l'hédonisme.

Des illustrations ou des démonstrations à partir d'exemples de sources et du modèle virtuel finalisé seraient sans doute plus claires que ce discours un peu trop théorique.

De même la création d'un modèle praticable offrirait le champ d'expérimentation pour l'appréhension, dans la marche, le saut, et quelque action scénique que l'on puisse envisager. Que ce soit un modèle virtuel numérique ou une construction "en dur" - un peu comme les deux Théâtres élisabéthains reconstitués à Londres et sur lesquels a travaillé Franklin Hildy, qui co-anime les *working group* à l'International Federation for Theatre Research auxquels j'ai participé.

J'ai eu l'occasion d'exposer rapidement ce "concept" d'image latente dans mes présentations et communications, mais le cadre de ces exposés, des conférences internationales sans publication, n'en laisse aucune trace développée.

## **b Les unités de mesure anciennes et leur conversion en CAO**

Un problème délicat pour lequel je n'ai pas trouvé de solution définitive ni pleinement satisfaisante est celles des unités de mesure utilisées sous l'Ancien Régime.

Variables selon les périodes et les régions, les pays, mal fixées, ces unités de mesure constituent un cauchemar pour leur traitement en CAO (Conception assistée par Ordinateur). Le problème paraît à première vue se simplifier dans la mesure où mon sujet principal ne traite que la Cour et Paris, à une période où normalement le pied du Roi est fixé. Il n'y aurait de difficultés que pour les documents comportant des unités de mesure étrangères, italiennes en particulier. En réalité, même la mesure française pose problème. Depuis la banalisation des logiciels de CAO et de modélisation 3D, j'ai renoncé à tout plan papier tracé directement à la table. Or les logiciels, conçus pour une utilisation en architecture, industrie et graphisme contemporains, ne connaissent que deux normes, les anglo-saxonnes ou les métriques. Deux possibilités s'offraient à moi.

La première, puisque les cotes des archives et dessins ou plans sont en pieds et pouces, utiliser les mesures anglo-saxonnes. Le pied du roi peut être arrondi à 0,325m, mais le pied anglo-saxon (foot) est de 0,3048m, disons arrondi à 0,305m. Soit, en ne tenant même pas compte de ces légères simplifications préalables, un écart de 2cm par pied et sur 10 pieds 20cm, sur 100 pieds 2m, ce qui est considérable et inacceptable, pour des questions par exemple de rendu exact des espaces scéniques. Si donc l'utilisation des mesures anglo-saxonne paraît un avantage pour la saisie des cotes, simplifiée, elle entraîne un problème d'écart non négligeable pour les grandes structures telles que l'Aile de la Belle Cheminée, l'Aile de la Salle des Machines, le Manège de Versailles.

La seconde solution est de convertir systématiquement les sources en mètres. On voit aussitôt la contrainte: des calculs permanents, ralentissant la modélisation. Par ailleurs, on obtient des données en pratique complexes à manipuler, voire ingérables, en raison des décimales calculées.

J'ai fini par proposer une solution mixte:

- la conversion métrique pour les grandes structures, solution la plus couramment utilisée dans les publications scientifiques sur les théâtres anciens, en arrondissant les décimales de manière à conserver un écart le plus faible possible entre la source et le modèle 3D, mais en usant de cotes gérables. C'est celle qu'a utilisée Eduardo Francisco Durão Antunes dans sa thèse d'architecture de l'Université de Lisbonne consacrée à l'Opéra du Tage de 1755 et soutenue en 2015.

- Le recours au système anglo-saxon pour les petits éléments, les écarts entre la réalité et le projet étant peu significatifs à cette échelle : des écarts de quelques cm sur des boiseries ou des parois d'escalier n'ont guère d'incidence.

- Le recours au système métrique sur les pièces conservées, tels les fragments de boiseries, les châssis de décorations, les pièces de machinerie, en usant d'une toise mixte pour les photographies.

De toute manière, quelle que soit la solution retenue pour traiter les sources autres que les vestiges, les écarts quand on compare entre eux les projets ou relevés sont récurrents et à

l'exception de plans de Pâris pour un théâtre de bois <sup>104</sup>, assez importants. Il est impossible de faire coïncider en gardant l'échelle donnée sur le document un plan et une coupe ou une élévation, voire des plans de niveaux, pour un même édifice. Ce n'est pas propre à la Cour de France, mais à tous les documents antérieurs au XIX<sup>e</sup> siècle que j'ai pu examiner. Ce n'est guère qu'après la Seconde guerre mondiale que des plans commencent à être fiables et coïncider. La généralisation de la conception numérique et d'une ingénierie du bâtiment très avancée technologiquement a imposé aux chantiers l'usage d'une parfaite exactitude des données et cotes. La manière de travailler des architectes comme des ouvriers était en fait fondée sur des pratiques à la fois empiriques, sur le terrain, et très simples, par division géométrique selon des proportions considérées comme aisées à manipuler et esthétiques. La récurrence des cotes dans les archives des spectacles usant du demi-pied, du demi-pouce, et autres divisions prouve bien cet état d'esprit universel, en Europe comme en Asie, d'avant l'âge de l'ingénieur et de l'industrie, les références étant un élément naturel, en l'occurrence un pied, une main etc.; membre du corps humain pris comme étalon moyen, dans un monde qui ne se préoccupait pas encore de l'exactitude physique.

Compte tenu du très faible nombre final de modèles qui ont pu être réalisés pour la version finale de la thèse, c'est de fait la conversion métrique que j'ai utilisée.

Au cours des années qui ont conduit à l'inscription en thèse puis à son achèvement, j'ai accumulé des cahiers des charges, avec un "workflow" ou "pipeline" menant des sources de toute nature à la réalisation d'un modèle 3D, et de ses déclinaisons selon son usage : recherche scientifique, recherche en archéologie expérimentale sur les spectacles, communication vers un public d'étudiants ou un vaste public. L'absence de formation, l'évolution constante des logiciels et du matériel, qui m'obligeait à recommencer sans cesse, l'absence d'accès à de puissantes stations, l'impossibilité de tester réellement avec des praticiens mes hypothèses, au-delà de la visualisation rapide lors d'un colloque, ont eu raison de ma ténacité.

J'ai fini par m'en tenir à une technique personnelle qui faisait ses preuves, modéliser de manière sélective et légère des *items* tests, souvent à l'occasion d'une communication, en con-

---

<sup>104</sup> Cette remarquable série de plans, peu étudiée encore dans son ensemble, fait l'objet d'une étude dans la seconde partie.

servant une petite chaîne de production pérenne, et que je maîtrisais à peu près. J'utilise depuis des années 3DS Max parce que j'ai reçu une première formation sur ce logiciel, parce que les commandes essentielles se retrouvent d'une version à l'autre depuis plus de vingt ans. Pour la visualisation en temps réel, le logiciel de la même marque Autodesk, Navisworks, dédié à la chaîne de production des architectes, a ses limites graphiques, mais il a l'avantage de fonctionner de façon fluide et rapide depuis 3DS Max, de tourner sur mes machines, et d'avoir une interface de navigation temps réel toute prête, avec ses icônes et ses menus. Un modèle peut être communiqué en version application exécutable, avec les mêmes facilités de navigation. Certes, ce ne sont pas des logiciels libres que l'on peut développer, mais ils me rendent les services dont j'ai besoin.

J'ai été d'autant moins handicapé que j'avais dès le début de mes modélisations choisi de travailler avec des textures qui seraient supportées dans les futures très hautes résolutions, et sous des formats pérennes.

Dans les développements qui vont suivre, je vais donner quelques exemples des procédés que j'ai appliqués à l'objet spécifique des espaces de la Cour.

## ***2) Différents procédés de modélisation avec exemples***

### **a) INTRODUCTION théorique**

Le traitement des sources en vue de la modélisation s'effectue selon deux démarches complémentaires. L'une, traditionnelle, consiste à collecter toutes les sources matérielles et historiques possibles autour de l'objet d'étude, par exemple les services du *Temple de Minerve*, à les confronter, puis à proposer une lecture diachronique, esthétique voire politique de l'objet. L'autre consiste à traiter ces sources recensées de manière à rendre leur utilisation possible dans le modèle numérique.

La disparité des cas de figure dans notre fonds oblige à concevoir des procédés différents, appropriés à chaque type. De l'ensemble des sources et décors, j'ai retenu des exemples significatifs.

*Les figures 142 à 168 illustrent les méthodes qui vont être décrites.*

## **b) Traitement des plans de bâtiment**

Les plans numérisés manquent souvent de contraste pour les traits à la mine, et je dois renforcer les contrastes, la saturation, certains contours dans un traitement préalable sous Lightroom et Photoshop, afin d'en extraire un document très lisible. La résolution et le format doivent être choisis pour l'importation dans le logiciel 3D, suffisamment précise, mais pas à trop haute résolution ce qui ralentirait le logiciel.

Les plans, coupes, élévations sont importées dans 3DS Max comme textures ou "matériaux", appliqués à un plan dont les dimensions ont été entrées pour la texture à partir de l'échelle de la source, de manière à ce que la texture corresponde à l'objet. Il est ensuite assez facile par tracé de polygones, de suivre les contours précis des éléments tels que cloisons, murs, poteaux, etc., pour les extruder à la hauteur voulue, ou à la longueur voulue s'il s'agit de coupes. C'est ainsi que pourra être aisément modélisée la Salle des Machines à partir des relevés, jusqu'aux détails des moulures et chapiteaux. C'est par ce procédé que j'importe de plans de scène ou plantations de décors comme base de placement des éléments 3D de décorations. C'est une méthode plus artisanale que celle qui a été mise en place pour le projet VERSPERA.

A la demande du Centre de recherche du château de Versailles, organisme pilote, un vaste projet impliquant plusieurs partenaires s'est mis en place à partir de 2013 en vue de restaurer, numériser et modéliser les plans documentant le château de Versailles.

Le logiciel de modélisation VERSPERA <sup>105</sup> a été développé sur plate-forme Windows à l'ENSEA (Ecole Nationale Supérieure de l'Electronique et de ses Applications), laboratoire

---

<sup>105</sup> Description détaillée du projet sous :

<https://chateauversailles-recherche.fr/francais/recherche/recherche-appliquee/projet-verspera>.

Deux vidéos, avec présentation par les responsables et démonstrations de la restauration, de la prise de vue et de la modélisation :

3 19/20 National "Versailles remonte le temps":

ETIS, sous la direction de Michel Jordan, Ingénieur de recherche, et de Hedi Tabia Maître de conférence à l'ENSEA. Sa fonction est d'assurer l'automatisation maximale du traitement de plans numérisés de l'Ancien Régime, pour le château de Versailles, en réalisant une modélisation 3D. Les phases de texturage avancé, de rendus avec éclairage, de navigation virtuelle, etc., ne peuvent être réalisées que par l'importation des objets 3D créés par VERSPERA, au format obj. ou .vrml par exemple, dans d'autres logiciels. Ainsi la Petite galerie dite de Mignard a été achevée par des étudiants de l'université de Cergy-Pontoise <sup>106</sup>, sous l'application 3D libre Blender et à partir de photographies prises par leurs soins sur le site même. J'ai pu assister le 26 septembre 2018, après exposé des principes qui ont guidé la conception de VERSPERA, à une démonstration par Michel Jordan sur un plan d'appartement, et nous avons eu une discussion très enrichissante sur les choix, les avantages, les limitations du procédé.

Les plans traités sont des numérisations, par exemple de la BNF (fonds Cotte) ou des Archives nationales (séries O/1). Après restauration, les plans sont aplatis par aspiration lors de la prise de vue pour éviter au maximum les déformations dues au support et aux conditions de stockage - ces documents ont souvent été conservés pliés depuis l'Ancien Régime. Les fichiers à haute résolution fournis pour le projet VERSPERA, trop lourds pour le logiciel, sont réduits, de l'ordre de 2000-3000 pixels maximum de côté par fichier. Le fichier original réduit, en couleurs, est alors réduit en niveau de gris puis en noir/blanc, de manière à faire apparaître les maçonneries. Des seuils de sensibilité, paramétrables, permettent d'éliminer les informations parasites du support. Les codes de couleur de l'original, comme le rose/rouge pour les modifications proposées, sont ignorés dans cette phase automatique. Les formes sont automatiquement vectorisées en splines fermées, puis extrudées. Des fonctions automatisées permettent d'extraire des élévations ou coupes correspondantes les niveaux du bâti, notamment par détourage automatisé des formes par rapport au fond du support. Une bibliothèque d'escaliers, constituée à partir d'une typologie des usages à Versailles, permet à l'utilisateur de

---

<https://www.youtube.com/watch?v=B542YQmtHlk>

et Archives Nationales :

<https://www.youtube.com/watch?v=XqJrtLYyVB8>.

Les plans numérisés sont pour l'instant consultables en ligne uniquement sur le site du CRCV, <http://www.banqueimages.chateauversailles-recherche.fr/?queryid=ed0f562e-8f2f-4bdb-9b41-2e12d2c96cec>. Ils devraient l'être à l'avenir sur les sites des institutions conservant les fonds, telles les Archives Nationales.

Je remercie vivement M. Michel Jordan de son accueil au laboratoire ETIS.

<sup>106</sup> Licence professionnelle « Métiers du numérique : patrimoine, visualisation et modélisation 3D » (LPMN).



placer très rapidement un escalier à l'emplacement requis, sans avoir à le modéliser entièrement. Un placage simple de texture extraite automatiquement du plan est possible à ce stade, ainsi qu'une visite vidéo basique (d'où le commentaire sur la visite par "drone" virtuel sur la page web ...). Le niveau de référence par défaut de chaque modélisation est le niveau de base du logiciel fixé par le point zéro des trois coordonnées X/Y/Z, l'échelle du modèle est le pixel, le logiciel étant de par sa conception un logiciel de traitement automatisé d'image, et son objectif de restituer des espaces du passé, à une époque donnée, et qui ont pu disparaître ou être modifiés. Les interventions manuelles sont possibles à chaque étape du processus, pour affiner le modèle ou rectifier des erreurs.

Les avantages apparaissent aussitôt, puisque une première extrusion est réalisée en moins d'une minute, selon la taille du fichier, sur une station qui demande cependant de la *mémoire* vive. Lorsqu'il s'agit de traiter un fonds très important, comme celui du château de Versailles (10.000 images numérisées dans le premier lot), ce logiciel répond au cahier des charges. L'interface graphique est minimaliste, claire, avec peu de fonctions, sans aucune comparaison avec les grands logiciels de CAO/DAO/3D du commerce.

Les problèmes non résolus et les difficultés sont apparus lors de notre discussion.

J'ai fait remarquer que la plupart des plans de l'Ancien Régime ne coïncidaient pas avec les élévations, et qu'une restitution 3D nécessitait une intervention, un choix de l'utilisateur, problème qu'ils ont effectivement rencontré, et quand il s'agissait de parties du château dont le bâti existe aujourd'hui, comme l'Antichambre de l'Œil de Bœuf, l'écart pour une pièce d'une dizaine de mètres de côté est de ... 1m par rapport au projet. Clairement, les plans étaient adaptés aux contraintes du chantier lors de leur exécution. Telle pièce de plan quadrangulaire se révèle un trapèze dans le bâti actuel, etc.

L'absence d'échelle pose problème dans le cadre de restitutions qui auraient un objectif archéologique ou/et d'immersion virtuelle, ce qui n'est pas celui de VERSPERA. Après discussion sur les conséquences d'une conversion des mesures de l'Ancien Régime aux unités des normes contemporaines, seules intégrées aux logiciels commerciaux, mètre, foot, nous sommes tombés d'accord sur le principe que j'ai retenu, une échelle métrique arrondie pour les grandes structures, et une conversion la plus précise possible pour les petits objets. VERSPERA n'a pas non plus comme objectif de présenter l'évolution historique d'un lieu, à

travers une série de modèles. Il s'agit toujours d'un "cliché" 3D unique à partir d'un plan ou d'un couple plan / élévation. Ni encore moins comme objectif de valider par la navigation à l'échelle réelle la circulation des personnes au sein des espaces palatiaux, contrairement à ce qui est annoncé sur les pages web <sup>107</sup>. Ces possibilités ne seront offertes que dans des applications tierces.

L'automatisation de la vectorisation, par seuils, tend à corriger les irrégularités du tracé sur le plan, très nettes dans le document testé, l'irrégularité des splines fermées ne correspondant pas à celles d'une maçonnerie ancienne, telle que relevée par un scan 3D. Les paramètres possibles de taille de la paroi atténuent le risque d'erreur, mais dans tous les cas de figure, un certain arbitraire demeure.

Ce traitement développé par l'ENSEA présente des différences avec la méthode que j'ai appliquée dans mes recherches.

En premier lieu, je n'ai pas le besoin de modéliser un grand nombre de lieux. Si le nombre de plans peut être considérable pour certaines salles de spectacle, comme l'Opéra Royal (mais ce sont des projets souvent), et surtout Fontainebleau, les lieux qui sont l'objet de ma recherche sont de nature spécifique, et de plus une sélection s'opère dans les priorités à

---

<sup>107</sup> <https://verspera.hypotheses.org/> : "Le projet de recherche VERSPERA, numérisation et modélisation des plans de Versailles sous l'Ancien Régime, vise à rendre accessibles à tous les plans du domaine de Versailles sous l'Ancien Régime et à en restituer certains espaces grâce à la numérisation et à la modélisation 3D. Depuis 2013, le Centre de recherche du château de Versailles pilote en partenariat avec les Archives nationales, la Bibliothèque nationale de France et le laboratoire ETIS (Équipes Traitement de l'Information et Systèmes, UMR8051, université de Cergy-Pontoise / ENSEA Cergy / CNRS), avec le soutien financier de la Fondation des sciences du patrimoine – LabEx Patrima et du ministère de la Culture, une vaste opération de numérisation de près de 9 000 documents graphiques relatifs à Versailles (château, parc, domaine, administrations royales et urbanisme). Ces plans sont essentiellement conservés dans les fonds des Archives nationales (7 500 dessins du fonds du secrétariat d'État de la Maison du roi sous l'Ancien Régime), mais également dans celui de la Bibliothèque nationale de France (1 000 dessins de la collection Robert De Cotte) et de l'Établissement public du château, du musée et du domaine national de Versailles (200 dessins).

À partir de ces plans numérisés, le laboratoire ETIS a développé un logiciel original de modélisation 3D. L'exhaustivité du corpus ainsi accessible permettra des croisements jusqu'alors difficiles, voire impossibles matériellement. [...] Si la modélisation 3D à partir de plans d'architectes est commune aujourd'hui, un travail semblable à partir de plans anciens est un défi pour le traitement numérique des images, du fait des particularités des documents (absence de normalisation des symboles, imprécision des traits rectilignes, etc.) et de leur numérisation (marques de pliage, parfois filigranes). Les modèles 3D ainsi créés sont édités dans un format standard et peuvent être lus sur n'importe quelle application de visualisation, permettant de les manipuler, de "tourner autour" ou "d'entrer" à l'intérieur du modèle. Le logiciel VERSPERA dispose également d'une fonction de parcours 3D, générant une vidéo "subjective" dans le modèle à partir d'un trajet dessiné sur le plan par celui qui l'utilise. La diffusion de ce programme sera libre de droits."

restituer. Je ne peux avoir besoin que de modéliser une partie de l'espace, comme la scène, ou une machine, ou un projet de décoration. En contrepartie, j'ai - difficulté non résolue faute d'accès aux lieux et de relevés modernes fiables - besoin de référence à l'existant, que ce soit pour les salles ou pour les vestiges de décorations et de machines. A l'inverse, contrairement au projet VERSPERA, je suis conduit à être en mesure de modéliser non seulement des espaces disparus, mais aussi au besoin un nombre considérable d'espaces ou d'objets décrits en seul mode textuel dans les archives.

S'agissant de lieux de spectacle, avec de nombreux questionnements induits, la navigation virtuelle, à l'échelle exacte, est une nécessité dans mon protocole, y compris au cours de toutes les phases de la modélisation.

La constitution de bibliothèques d'objets est un principe que j'ai retenu, mais difficile à mettre en œuvre pour l'instant en raison de mon inexpérience en matière de maîtrise de la 3D. Les escaliers, je me suis heurté à ce problème; les éléments de machines pourraient être paramétrables, ainsi que les pièces constitutives de la scène - comme dans un logiciel spécialisé de mécanique ou d'architecture.

Enfin, pour ce qui est de l'extrusion, principale fonction de VERSPERA, ma démarche est assez proche, mais réalisée entièrement "à la main". Plus lente dans sa première phase, celle de la vectorisation en spline, elle permet en revanche un contrôle constant de l'opérateur, et des choix plus réfléchis. Une bonne pratique de la modélisation 3D me permettrait sans doute de gagner en vitesse et efficacité. Dans la mesure où le bâti de maçonnerie n'est souvent dans mes espaces qu'une coquille vide, et que les parties spécifiques au théâtre sont en bois, la démarche est au final différente. Confier ces étapes à un "informaticien" ou graphiste en revanche risquerait de compromettre la rigueur archéologique nécessaire aux choix, comme il est apparu dans les modélisations récentes proposées par le château de Versailles.

### **c) La maquette blanche**

Dans le développement de mes pratiques de modélisation, j'ai établi ensuite une gradation dans les procédés de restitution.

Le premier degré est celui de la maquette blanche, où seuls les volumes sont restitués sans textures, dans un rendu à la Sketchup.

Ce procédé s'applique particulièrement bien au Grand Théâtre de Versailles, dont il ne reste aucun vestige de décorations, et un seul décor dans les sources iconographiques, celui d'*Athalie*. Les archives sont très précises pour les comptes et permettent de chiffrer les plantations de décorations, les coloris; d'autres sources permettent de se représenter les grandes lignes des spectacles, voire même de proposer des restitutions musicales. La salle existe toujours, avec des plans et relevés, il est donc possible de modéliser l'auditorium et la cage de scène, et de restituer un état de la machinerie vraisemblable pour l'Ancien Régime. Seules les décorations vont poser problème : nous connaissons leurs dimensions, le type d'architecture, leur coloris, leur emplacement. Le procédé de maquette blanche (plus exactement grisée) a lui aussi été retenu par Eduardo Francisco Durão Antunes dans sa récente thèse sur l'Opéra du Tage, pour lequel il subsiste des plans et quelques sources iconographiques. J'ai tenté pour l'instant des restitutions de travail pour les décorations de *Persée*, *Athalie* et *La Tour Enchantée*. Cette méthodologie pourrait être appliquée aux théâtres démontables dont nous avons les cotes, par exemple. Je l'utilise aussi pour l'extrusion des décorations à partir de la plantation tracée sur un plan de la scène.

#### **d) La maquette virtuelle à partir des maquettes de décors**

Le degré suivant est le modèle virtuel de décoration à partir des maquettes d'atelier issues du fonds de dessins préparatoires à la réalisation des décorations qui subsistent principalement dans les collections Slodtz et Pâris. La méthode est la suivante :

J'opère sous Photoshop le détournage des éléments de décorations sur les dessins d'exécution cotés ou non, numérisés à haute résolution, de manière à conserver la meilleure précision possible. De ce détournage par sélection j'extraie un calque qui va servir à créer la texture de l'élément de décor restitué en vue de sa modélisation 3D. Pour qu'il devienne visible avec ses chantournements correctement rendus, il faut créer par sélections un autre calque, avec un remplissage noir pour l'extérieur de l'élément, blanc pour l'intérieur. Le bitmap créé doit être une forme quadrangulaire dont les angles droits touchent aux extrémités de l'élément de dé-

cor, au plus près. Un plan est créé dans 3DS Max, aux dimensions de l'élément de décoration, estimées ou notées sur la source. L'application de la texture comme matériau avec les calques noir et blanc permet d'obtenir la transparence, et un rendu réaliste de la feuille de décoration. Pour une visualisation rapide d'un décor, il est inutile de tenter de modéliser les châssis de bois supportant la toile, ce qui serait très long, aléatoire dans l'exactitude, et alourdirait le modèle. Un revers neutre peut utilement remplacer cette modélisation, en évitant d'avoir selon les déplacements des caméras, des objets transparents, ou la réplique de la texture de la face sur le revers.

### **e) La colorisation des maquettes**

La majorité des maquettes d'atelier des Menus Plaisirs pour cette période est monochrome, comme il a été expliqué plus haut; or les décorations étaient colorées. Plusieurs démarches sont recevables pour proposer une restitution des couleurs. On peut confronter le dessin aux sources parallèles, telles que d'autres décorations du fonds, ou des exemples étrangers, ainsi qu'à des esquisses en couleurs. Les annotations du décorateur sur le dessin peuvent aussi permettre d'identifier les motifs à appliquer, marbres, dorures par exemple. Il faut ensuite mettre en place des outils appropriés pour passer les valeurs de niveaux de gris en valeurs de couleur. C'est une démarche déjà utilisée dans la "colorisation" des films anciens, avec plus ou moins de bonheur. La principale difficulté technique est de faire disparaître toute trace de gris dans le fichier final, tout en conservant la courbe de luminosité. Les couleurs de référence seront stockées sur une "palette" numérique. J'avais tenté un essai pour un décor des *Jardins de Pomone* des *Eléments* à la Comédie de Versailles, et le résultat publié par le modèle de l'exposition est proche du mien. J'ai tenté aussi un autre montage, en étalonnant une esquisse de ferme en lavis gris de Forêt par les Slodtz avec un fonds de Pâris, en couleurs.

## f) Le traitement des vestiges de décoration; restauration virtuelle

Lorsque des vestiges de décorations subsistent, il est possible de les introduire dans le modèle 3D. Cette pratique est courante dans les services archéologiques et de restauration patrimoniale. Je l'ai appliquée à l'acquisition photographique professionnelle des vestiges que j'avais réalisée en 2006 à Fontainebleau. Le principe est le même que pour les dessins de décoration.

Ces vestiges archéologiques sont fragiles et plus ou moins gravement altérés. Une restauration est envisageable mais qui doit être réversible et laisser les décors dans l'état le plus proche de leur état transmis. Il est possible de faire des copies, comme à Drottningholm, au cas où ces décors pourraient être exposés sur site, voire servir pour un spectacle moderne. L'outil numérique permet par contre toutes les interventions, sans altérer l'original. Je propose deux types d'intervention: l'effacement des altérations matérielles du support (rayures, arrachages, taches, rouille etc.) et la restitution colorimétrique des pigments originaux.

L'intérêt de modéliser des vestiges de décoration est de pouvoir les intégrer non seulement au modèle de la scène disparue, mais aussi de restituer les parties manquantes à partir des descriptions des comptes et *Inventaires*, et des dessins. Plusieurs exemples d'application sont possibles, les châssis de nuages de *Dardanus* replacés dans la prison des dessins en lavis coloré des Slodtz, ou les châssis du *Déserteur* dans le dessin de Pâris. Cette méthode m'a permis d replacer des châssis de panneaux de portes dans le dessin de forteresse pour *Richard Coeur de Lion* et d'insérer le châssis de terrain ayant servi pour *La Caravane du Caire* dans un dessin jusque là non identifié de Pâris.

L'exemple le plus intéressant pour valider ma démarche archéologique appliquée au patrimoine scénique est celui du *Déserteur* créé en 1786 à Fontainebleau, un ballet d'action de Gardel. Une plantation d'exposition du décor de pont de rochers fut présentée à Fontainebleau en 2005, puis de nouveau à Paris à l'occasion d'une exposition consacrée à la Reine. Je vais détailler cette reconstitution que je propose.

Il s'agit du second décor le plus complet du fonds ancien après celui du *Temple de Minerve*, et devant le jeu de châssis pour *Numitor*, que je n'ai jamais pu voir ni photographier.

Nous possédons également des archives et une esquisse, de technique différente des planches des Slodtz. Cet exemple illustre l'intérêt de passer de la vue d'ensemble du décor tracée par Pâris au décor avec tous ses plans, permettant ainsi de compléter un ensemble assez lacunaire.

17 châssis ont été utilisés pour la restitution du décor de l'Acte I dont seulement 7 à 8 éléments sont expressément désignés pour *Le Déserteur*. En voici la liste avec les inscriptions :

**1 - jardin** - *Coline de Forêt 1787 B*

**2 - jardin** - *terein devant la montagne de la caravane - avec le desert 5 A ferré - au 4 jardin*

**2 - cour** - *A - 1786 - pour la montagne du déserteur n°4*

**3 - jardin** - *7 Cour*

**3 - cour** - *montaigne du Déserteu - au 3 - La fille hussarde bouche-trou au 5 Cour*

**4 - jardin** - *montagne foret en 1787 3ème Révolution - 1799*

**4 - cour - Pont de rochers** : - *ne ser pas a/f pour le déserteur - n°5 ferme pour le po - filles hussarde au 5 - éserteur/5 - Ferme pour le po u déserteur au 5 - Milieu haut 1786 - 5*

**5 - au milieu** - *4-ieme devanture de la montagne de mirtile 1777 - cf. AJ13/58 p. 55-73 "Montagne de Mirtil et Lycoris"*

**5 - cour** - *Fait pour le dé-serteur JardinCour 1786*

**6 - jardin - cour**, 6.50m de ferme en 4 éléments.

Or la plantation exacte serait d'après les châssis et Pâris vol.483 n°217 : 3 et 4 montagne du Déserteur, au 5 le Pont de Rochers. La plantation des expositions décale vers l'avant d'au moins 1 à 3 plans le décor de rochers, car elle ne reprend pas les premiers châssis de la plantation originale. Elle évoque à l'aide de tous les châssis de rochers du fonds de Fontainebleau le décor de l'Acte I, notamment par l'ensemble (ferme) monté au 6.

Une analyse du premier acte du ballet d'action du *Déserteur*, aidée de modélisations des différentes variations possibles dans la plantation, m'a convaincu que la version de l'exposition, qui ne respectait pas la plantation de Pâris ni les dimensions exactes de la scène de Fontainebleau, rendait le déroulement correct du ballet impossible. En effet, ce ballet d'action

utilise au premier acte tous les plans de l'espace, avec précisément des actions se déroulant en alternance, ou simultanément, de l'avant-scène au lointain.

ACTE I	Avant (Orme – Village)	Milieu (Pont de rochers)	Lointain(Montagnes)
1a-c	Les Villageois décoorent l'Arbre (Jardin) – Entrent – Sortent – Entrent		
2a			Alexis essaie de traverser la rivière
2b		Jeannette grimpe sur les rochers, elle sort	
2c			Alexis disparaît parmi les rochers
3a-c	Entrent Louise et la Famille, Louise s'assied sous l'Arbre ("banc de gazon"); danse		
3d		Entre Jeannette	
3e-f	Répétition de la farce; ils sortent		
4a		Alexis entre et va à l'arbre	
4b	Louise, son fiancé supposé et sa famille partent (depuis la Cour) vers la montagne		
4c	Alexis court vers Jeannette		
4d			La Noce est sur la montagne
4e-f	Alexis est désespéré	Alexis franchit le Pont de rochers	
4g		Alexis est arrêté par les Gardes	
5a	Louise et la noce reviennent et voient Alexis sur le Pont de rochers		
5b		Ils se ruent au secours d'Alexis	

Cet exemple illustre l'intérêt de passer de la vue d'ensemble du décor tracée par Pâris au décor avec tous ses plans, permettant ainsi de compléter un ensemble assez lacunaire.

Le décor qui serait le plus riche en découvertes et en recherches méthodologiques est celui du *Temple de Minerve* véritable palimpseste. Ce décor est un cas de figure unique en Europe; conservé à Trianon et daté par mes soins de 1754, il est le plus remanié et marqué par son service à la Cour jusqu'en 1787, avec la chance d'avoir les archives complètes, les œuvres exécutées, et les esquisses quasi complètes. Malheureusement, l'impossibilité d'accès à ce décor depuis que je l'avais identifié et publié, l'absence de communication pendant sa restauration de 2015, rendent tout travail scientifique recevable impossible. Je me limite à rappeler que ce décor fut utilisé à plusieurs reprises de 1754 à 1787, à Fontainebleau, mais aussi une fois sur la scène de l'Aile Neuve qui pouvait accueillir sans grosses modifications les décorations de Fontainebleau, et que le revers comme la face des toiles gardent les traces des strates succes-



sives de repeints, de démontage et réassemblage des parties de toiles, ce qui fait qu'un revers peut aujourd'hui, pour un plafond, présenter des inscriptions inversées.

### **g) Le traitement des maquettes de Costumes**

Pour les spectacles de la Cour est parvenu un ensemble considérable de sources sur les costumes de spectacles, dépassant celui de l'Académie Royale de Musique. Des milliers de dessins de la main ou de l'atelier des Berain et Boquet, se sont éparpillés de par le monde, la plupart appartenant aux Archives Nationales, à la Bibliothèque Nationale de France (Départements de l'Opéra et des Estampes), au Louvre, au Musée des Arts Décoratifs, et dans d'autres collections nationales comme à Varsovie ou Stockholm. Bon nombre figurent dans des collections privées.

Du côté des sources écrites, les costumes sont documentés par les milliers de pages des *Programmes*, *Mémoires* des fournisseurs, tailleurs, peintres et dessinateurs de la série des Pièces justificatives, des registres, *Inventaires*, entrées d'effets etc.<sup>108</sup>». Tout, des souliers, gants des interprètes et masques des danseurs, jusqu'au costume principal, aux accessoires, à la coiffure, est mentionné ou décrit. Des listes interminables de fournitures de tissus, mercerie, rubans figurent aussi dans ces sources. Il arrive que sur les maquettes préparatoires, on puisse lire des indications sur les tissus, les coloris, etc. Il y avait dans les Magasins pendant les vingt dernières années de l'Ancien Régime des milliers de costumes de scène. Ainsi, les spectacles pour le mariage du Dauphin en 1770 demandèrent 2711 habits, faits à neufs ou remaniés pour la circonstance.

*A priori*, les costumes ne relèvent pas d'un sujet de thèse portant sur les espaces scéniques et les lieux de représentation. Cependant, outre leur intérêt secondaire pour l'évaluation des effectifs et les coûts de gestion, ces costumes occupaient un espace, formaient des ensembles ou des contrastes, et les coloris, les matières n'étaient pas anodines, tant pour la ca-

---

<sup>108</sup> "25 octobre 1749 Etat des frais pour la représentation de *Coraline Magicienne Comédie italienne en cinq actes avec ses agréments attachés et deux divertissements*" - Fontainebleau 1749 "Avances et fournitures faites par Silvestre, des deniers de la Troupe." "Mémoire des ouvrages de peintures faites pour les habillements ... pour les spectacles donnés pendant le séjour du Roy à Fontainebleau en l'année 1769" par Boquet. "Programme de Dardanus donné le 9 novembre 1769 Pour le Plumassier" - La Tour Enchantée 1770 : "Ajustements – Rôles – Habillements".

ractérisation des performeurs et des genres représentés que pour la lumière régnant dans l'espace de la représentation. Le concept de modèle virtuel modulable pouvant intégrer diverses données et l'élaboration d'une base de données pour les spectacle de la Cour, m'ont conduit à ne pas ignorer, du moins sur le plan de la réflexion théorique, le domaine des habits de théâtre.

L'opportunité d'une modélisation 3D des costumes a été envisagée lors de la préparation de ma communication au colloque de Venise en 2012 <sup>109</sup>. Dans un vaste modèle virtuel, les machines, les habits, les lumières, les éléments de décorations pourraient être insérés à volonté et combinés, le théâtre de Fontainebleau en modèle virtuel accueillant successivement des variantes expérimentales selon les cycles et les évolutions de la scène. Depuis six ans, ce projet en est resté à l'état de description du concept et de mise à plat des difficultés probables.

Il existe des logiciels dédiés à l'industrie du vêtement et de la mode, au commerce, et aux fabricants de tissu; il existe également des vêtements virtuels pour les mondes virtuels du Web, en général "commercialisés" en bitcoins, et dédiés aux Sims, à Second Life et autres univers virtuels. Ces deux types de produits, que j'ai brièvement testés, ne correspondent absolument pas aux objectifs de mon projet. Par contre les logiciels de modélisation 3D comme ceux d'Autodesk, 3DS Max or Maya, ont des plugin qui permettent, à partir d'un "patron" (*pattern*) 2D de draper cette enveloppe de polygones texturés autour d'un corps 3D. C'est alors que commencent les problèmes. Il n'existe aucun patron pour les habits de scène de l'Ancien Régime, et n'est parvenu qu'un petit manuel de Benoît Boullay, *Le Tailleur Sincère* paru en 1671. On pourrait alors reconstituer les patrons à partir de costumes originaux, comme entrepris dans la collection de publications *Seventeenth-century women's dress patterns* par le Victoria and Albert Museum, qui recourt même à l'analyse par rayons X afin de révéler tous les assemblages invisibles. Mais il ne subsiste que peu de costumes de théâtre et d'opéra authentiques du XVIII<sup>e</sup> siècle : les collections du Victoria and Albert Museum (provenant du Teatrino de Castello Meletto en Italie), quelques uns à Stockholm, très peu en France, et une plus vaste collection à Ceski Krumlov. La plupart des costumes de fantaisie qui créaient l'aspect fascinant de la scène baroque, et même les costumes de base, sont définitivement perdus.

Pourquoi ne pas se fonder sur ces nombreuses maquettes de costumes, dans ces conditions ? D'abord apparaît une différence importante entre le XVII<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles. Hérités

---

<sup>109</sup> " Virtual Restitution of Habits for French Court Operas - *Prolegomena to a future workshop*" Dominique Lauvernier, *Fashioning Opera*, Fondazione Cini, 1er Avril 2012.

des habitudes de la Renaissance, la plupart des dessins sont encore précis et raffinés dans leur rendu jusqu'à la Régence <sup>110</sup>, mais dans les années 1740-1750, ils se transforment en croquis certes élégants, mais schématiques, lavés de coloris légers, et présentant de nombreux stéréotypes. A la même époque une différenciation s'opère entre les costumes selon les genres et le statut : les cantatrices et choristes ainsi que les danseuses sont dotées d'un corps allongé, essentiellement pour les jambes, associé à un corset produisant un effet de taille exagérément mince, et totalement irréaliste en ce qui regarde l'anatomie du corps humain - effet que j'ai retrouvé dans des dessins de haute couture contemporains et des costumes de danseurs <sup>111</sup>. Sur ces maquettes nous n'avons qu'une vue frontale du costume, exceptionnellement quelques profils <sup>112</sup>, aucune vue de dos. La tridimensionnalité ne se trouve que dans les porcelaines de Saxe représentant des personnages de l'opéra, ainsi dans une collection en vente par un antiquaire allemand, vraisemblablement d'après un ballet de Noverre, un Dieu et une Déesse de la mer ou des eaux. Ces caractéristiques impliquent donc un travail de corrections et de restitutions hypothétiques avant toute modélisation, ou même recreation du costume par une costumière.

En supposant que nous soyons parvenus à reconstituer la structure, les proportions et les éléments constitutifs, il va falloir texturer ces modèles 3D et donc trouver les "matériaux". Comme les costumes sont conçus pour être vus à distance, sous l'éclairage des bougies puis des lampes à huile sous le règne de Louis XVI, et que ces costumes n'étaient pas des habits de Cour et de représentation, l'artiste en charge de la réalisation, comme Boquet, va recourir à la peinture sur tissus, procédé plus économique pour simuler de riches étoffes, et à divers procédés et matériaux pour refléter la lumière : fils et plaques métalliques, peintures dorées ou argentées, "pierreries" - en fait des fausses pierres en verre, mais déjà très coûteuses, dont le Garde Lévêque avait fait son fond de commerce. Comparé à ceux des costumes d'apparat, les ornements étaient aussi simplifiés.

---

<sup>110</sup> Pour un spectacle qui est au centre de la thèse, *Psyché* de 1671 à la Salle des Machines, voir les costumes de Gissey, étude par John S. Powell,

[http://www.personal.utulsa.edu/~john-powell/ConferencePresentations/Venice\\_presentation/Henry\\_Gissey\\_s\\_Costumes\\_for\\_Psyche.html](http://www.personal.utulsa.edu/~john-powell/ConferencePresentations/Venice_presentation/Henry_Gissey_s_Costumes_for_Psyche.html)

<sup>111</sup> Hervé L. Leroux pour *Camera obscura* et Christian Lacroix pour *Shéhérazade*.

<sup>112</sup> Sultane dessinée par Boquet pour *Scanderberg*, Fontainebleau 1765 BNF Opéra D216 VI 93.

De ces tissus, il reste miraculeusement quelques documents. D'abord quelques pages d'échantillons réunis par le Maréchal de Richelieu dans les années 1730 <sup>113</sup>, et analogue au célèbre cahier de modes pour Marie-Antoinette, figure dans les collections de la Bibliothèque Musée de l'Opéra de Paris un cahier méconnu, en papier bleu, pour des échantillons de tissus destinés à des habits de scène. Ils sont collés avec de la cire rouge, numérotés de 1 à 88; sans autre légende, si ce n'est "*en cramoisie*" pour l'échantillon n°87, dans une écriture caractéristique du XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>114</sup>. Après une longue fréquentation des archives et des maquettes, je pense conclure que ce cahier a été constitué dans le dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle tout au plus, et qu'il s'agit d'un document complétant les dessins de Boquet et les archives, bien que nous ignorions s'il était destiné à l'Académie Royale de musique ou à la Cour. Les fournisseurs étant communs, et la majorité des costumes ayant recours à des tissus et motifs standardisés, cette information n'est pas très importante. La Ferté rapporte à plusieurs reprises dans son *Journal* avoir demandé par souci d'économie des échantillons à un fournisseur de Lyon, j'en déduis que les cahiers d'échantillons dédiés aux costumes d'opéra étaient une pratique courante.

Quelques caractéristiques se dégagent de ce document exceptionnel, confirmées par les pièces d'archive. Certains motifs sont déclinés en plusieurs couleurs, comme les motifs géométriques de grecques ou les feuilles. La technique de peinture est semblable à celle que j'ai observée sur les châssis de Trianon et de Fontainebleau (1754-1786), ce qui est normal puisque par exemple Boquet produisait à la fois les peintures des habits, des décorations et des bâtiments. La peinture dorée produit un effet de scintillement et de brillance, analogue à celui des décorations de Temples et de Palais, comme l'attestent les maquettes construites attribuées à Algieri, telle celle des *Paladins* de Rameau en 1760 selon Jérôme de la Gorce <sup>115</sup>, le décor du *Temple de Minerve* daté de 1754, et les maquettes des Slodtz pour ce Temple spécifiant "*parties rehaussées d'or*" <sup>116</sup> - j'ai pu observer quelques traces de cette peinture en mordant sur les toiles. Aujourd'hui, altéré par les ans, ce décor même restauré, demeure terne et brille moins que le théâtre de la Reine, lui-même restauré. Dans ces théâtres palatiaux de la Cour de France, se formait ainsi une espace continu englobant scène et salle, espace scintillant

---

<sup>113</sup> BNF Estampes LH 45B.

<sup>114</sup> BNF Opéra, Res 1081. Il avait figuré à l'exposition Rameau en 1983, et semble ignoré des chercheurs.

<sup>115</sup> De la Gorce 1997.

<sup>116</sup> ESQ [18 3.

et doré, peut-être légèrement plus doré sur la scène - effet perdu aujourd'hui. Les costumes des performeurs contribuaient à les fondre dans cette ambiance générale et les costumes de scène chez le Roi devaient montrer la richesse, bien davantage que ceux de la ville, comme on se paraît pour être à la Cour. L'arrivée progressive d'un répertoire historique, pittoresque et plus intimiste va réduire cet effet aux seuls grands opéras figurant Palais et Temples.

Parmi les motifs du cahier de Paris, il y a des "Grecques", motif que l'on trouve sur le costume porté par La Clairon dans la tragédie de Thomas Corneille *Ariane* d'après la gouache de Foech-Wirsker, collections de la Comédie Française, et l'«Habit à la romaine» du Sveriges Teatermuseum de Stockholm <sup>117</sup>, ainsi que sur le rideau exotique de la "*Chambre de Sander*" du fonds de Fontainebleau, pour *Zémire et Azor* sur la scène de la Comédie de la Cour des Princes. Les gazes sont largement usitées pour les costumes de la danse, et l'on en trouve des échantillons aussi bien dans le recueil du Maréchal de Richelieu que dans les pages du cahier de l'Opéra <sup>118</sup>. Parmi les *comparses* (figurants) et danseurs, se trouvaient des rôles de guerriers, portant des armures et cuirasses, "*Cuirasse moiré d'acier écaillé*" comme dans les projets de Boquet pour *Persée* au Grand Théâtre en 1770. Ces tissus peints en effets de trompe-l'œil apparaissent aussi dans le cahier de l'Opéra, et le même motif pouvait être utilisé pour les Créatures des Eaux et les Divinités marines. L'effet "*tigré*" était réservé aux Bacchantes, aux Dieux, aux Sauvages, l'échantillon du cahier est proche d'un costume daté de 1778 à Stockholm <sup>119</sup>, et Boquet mentionne dans un *mémoire* "*avoir tigré quatre vingt trois aunes de satin et taffetas*" en 1769 pour le Voyage de Fontainebleau. Les plumes ornaient les coiffures, mais aussi figuraient peints sur les habits, comme le prouve la mention de Boquet "*Pour avoir peint deux douzaines de plumes de paon sur satin*" en 1769 pour Fontainebleau, ou encore le dessin de l' "*habillement d'huascar-Inca*" peut-être de la main de Jean-Baptiste Martin pour *Les Indes Galantes* <sup>120</sup>. Tous ces exemples concordent exactement avec l'échantillon N° 77, même gamme de coloris, même disposition en rangées superposées.

Les Magiciens de l'Opéra portaient des robes exhibant des caractères magiques imprimés, comme Margian dans *La Tour Enchantée* montée pour les fêtes du mariage de 1770, dont le

---

<sup>117</sup> DTM43/1969.

<sup>118</sup> Richelieu : "*servent pour les Spectacles*" Cf. une pièce rayée de bandes semblable à l'écharpe portée par la Sultane dans *Scanderberg* à Fontainebleau en 1765, costume de Boquet, BNF Opera D216 VIA-93.

<sup>119</sup> Livrutschkammaren 17/162.

<sup>120</sup> La Rochelle Musée d'Art et d'Histoire inv.83-6-483.

costume est décrit dans le *Programme*<sup>121</sup>, ou le dessin pour *Dardanus* en 1763 par Boquet : le cahier de l'Opéra contient plusieurs motifs de signes ton cuivre rouillé peints sur un morceau de tissu bleu. Les masques de Démons qui ornent les costumes sur les dessins correspondent à un jeu de deux masques démoniaques du cahier N<sup>os</sup> 74 et 76, l'un peint avec des yeux, la bouche et les narines rouges, l'autre sans.

Si cet ensemble exceptionnel est bien contemporain des deux derniers règnes, il constitue donc une référence pour toute reconstitution, qu'elle soit en costume réel ou en virtuel, la qualité de conservation étant excellente avec une altération minimale des coloris et couches de peintures métalliques. Ceci est fondamental dans le cadre d'un protocole qui entend suivre des normes archéologiques, c'est pourquoi je me suis attardé longuement sur cette source.

Modéliser est certainement plus économique que de reconstituer ces costumes et leurs tissus, mais le processus va poser un certain nombre de difficultés<sup>122</sup>. Si les tissus peints sont plus faciles à rendre en 3D - on applique une texture 2D sur une forme 3D, les effets de brillance sont par contre nettement plus ardues à reproduire, malgré les progrès constants des algorithmes et des plug in.

L'étape suivante qui consisterait à animer ces costumes, ou plus exactement à animer le mannequin 3D portant le costume, est porteur de lourdes difficultés. Certes des graphistes professionnels et spécialisés y parviennent avec des logiciels ou applications souvent propriétaires pour les grandes productions cinématographiques, et les progrès sont incessants. Mais cela un coût, et reste hors de portée d'un amateur. Une des possibilités que j'avais proposée était de passer par une étape de "motion capture" d'un danseur, qui serait ensuite appliquée au mannequin 3D - procédé lui aussi devenu commun dans l'industrie cinématographique, et d'introduire ensuite ce mannequin ou plutôt double 3D du danseur dans un espace virtuel, tel celui d'une scène reconstituée. Plus simplement, une démarche qu'aborde l'une de mes professeurs de danse indienne classique, faite maison, est d'importer une vidéo sur fond vert ou bleu, et de l'incruster dans un espace 2D. Le même effet serait possible sans grosse difficultés dans

---

<sup>121</sup> O/1/3264.

<sup>122</sup> Les Habits recréés pour certains spectacles baroques, avec leurs perles, leurs « pierreries » de verre, leurs fils de cuivre pour imiter l'or ou l'argent peuvent fournir une référence. J'ai aussi vu un Habit d'Allégorie du Grand siècle réalisé par un artisan costumier, lors d'une exposition, qui proposait des motifs peints.

un modèle 3D, tant qu'il n'y a pas d'éclairages et d'effets spéciaux. Une bibliothèque de pas et figures pourrait ainsi être constituée, intégrable ou importable dans le modèle virtuel.

La plus grosse difficulté que j'avais soulevée à Venise était l'animation d'un vêtement dont en fait on ne connaît pas exactement la structuration ni le comportement une fois porté par un danseur ou une danseuse d'alors, les danses et l'action scénique posant déjà de multiples questions quant à leur possible interprétation aujourd'hui par des humains à la morphologie différente, à l'entraînement différent, avec des sources toujours insuffisantes. A titre d'exemple, nous n'avons presque rien pour reconstituer la pantomime ou le ballet d'action, alors que des danses de cour ont été notées. La fréquentation de plusieurs ateliers et séminaires m'a conduit à conseiller la modération dans les ambitions, le long travail d'expérimentation sur le corps humain me paraissant plus fructueux, ainsi que la reconstitution expérimentale de différentes versions d'habits, bref une méthodologie d'archéologie expérimentale de la danse et du jeu scénique. L'étape qui consisterait à introduire dans un modèle virtuel temps réel des actants virtuels me paraît très lointaine, et peut être peu souhaitable au fond - laissons cela aux jeux vidéo. L'importation de vidéo me paraît par contre plus simple, beaucoup moins coûteuse en temps et matériel, et plus efficace pour la communication comme pour la recherche. Ce qui peut être par contre réalisé parallèlement aux modèles des salles et des décorations est un magasin virtuel des costumes, non animés.

Ne possédant ni le matériel ni la formation ni le temps pour mener des recherches, je laisse tout ceci à l'état de potentialités.

### ***3) Rendu et interactivité***

#### **a) Les textures et leurs limites**

Plusieurs possibilités s'offrent au graphiste, comme nous venons de le voir, pour le rendu d'un modèle 3D. Ce sont d'abord les "textures" qui vont habiller dans le cas d'un espace construit les parois, simples blocs géométriques nus, et suggérer les matériaux des murs, les bois, les toiles peintes, les peintures et dorures des salles, des scènes, et de leurs décors. Pour un travail scientifique et archéologique, valide, et non de l'imagerie multimedia, il faudrait produire une base de données de matériaux spécifiques au théâtre de Cour baroque, à partir des sources et des vestiges. Cette base permettrait ensuite une modélisation plus rapide d'autres théâtres. Je doute que ce fût la méthode utilisée par les agences qui ont livré les modèles à Versailles. Elles ont dû se fonder, comme nous l'avons vu, sur les rares dessins en couleurs, numérisés, et des photographies de l'Opéra royal actuel.

En images de synthèse, certains supports présentent des difficultés techniques à leur restitution correcte : les dorures; les tissus; les toiles peintes, qui doivent conserver une définition suffisante, y compris pour l'interactivité en temps réel, ainsi que leur aspect assez brut, car ce ne sont ni des projections, ni des posters imprimés sur papier lisse. Toutes sortes de techniques pour donner cet aspect, le simuler, existent et se perfectionnent, mais exigent d'appliquer son savoir et les scripts des logiciels de rendu à une image calculée finale qui restera le plus possible proche de l'original. Les temps de rendus, sur des stations puissantes, et souvent en réseau, peuvent devenir considérables, de l'ordre d'heures voire de journées.

Si l'on envisage un modèle visitable en temps réel, les textures doivent au contraire être conçues pour un calcul rapide et fluide, réalisé par la carte graphique, de manière à ce que le "visiteur" ne soit pas soumis à des ralentissements, des textures incomplètement appliquées, et autres incidents. L'industrie du jeu vidéo a consacré des efforts considérables à cette optimisation du rendu.



Mon choix d'utiliser depuis plusieurs années le logiciel d'Autodesk Navisworks, compatible sans réencodage avec 3DS Max, rapide d'importation, est justifié par son aptitude à gérer des textures simples, sa légèreté, du moins pour les simples modèles que j'ai testés ces derniers années. Les modèles étaient peu chargés en textures de décors, les murs nus.

## **b) La lumière**

La lumière est indispensable dans un modèle numérique, ne serait-ce que pour rendre lisibles, par le jeu d'ombres, les volumes aux faces pleines ; reproduire le luminaire originel est une tâche d'une toute autre envergure. C'est probablement l'un des deux problèmes les plus complexes du rendu en images de synthèse, avec l'animation. C'est d'ailleurs sur ces points que les efforts les plus longs et l'expertise sont requis dans la création cinématographique contemporaine usant de technologies 3D. Les calculs de rendus sont très longs, nécessitent une station puissante, et la maîtrise des moteurs de rendu, ce qui était hors de ma portée pour la thèse. Cependant, toujours dans la perspective d'un travail scientifique et archéologique solide, les technologies devraient être utilisées en étroite concertation avec le chercheur, et il n'est pas impossible que le codage de scripts dédiés ne soit nécessaire, ce qui implique le recours à un programmeur spécialisé. Seuls des laboratoires de recherche peuvent fournir ce travail, qui exigerait des subventions, une structure, une commande ou mission.

## **c) Le son**

Pour obtenir une approche plus réaliste du modèle en images de synthèse, le son aide à rendre l'illusion de réalité plus prénante. Les films en images de synthèse ont fait l'objet, pour la bande sonore, d'un travail considérable, de manière à rendre les directions et la profondeur de l'espace cohérents avec l'image calculée. Le son reçoit un traitement de plus en plus sophistiqué dans les jeux vidéo, et au cinéma, permet de faire exister l'espace hors cadre. Cette nécessité du son est moins évidente dans le cas de modèles scientifiques visant d'abord la restitution correcte d'un espace. Dans une version destinée à la communication publique, le

son serait cependant un atout pour capter la faveur des visiteurs trop habitués à un monde où règne le multimedia. Sur un plan scientifique, et c'est ce qui m'intéresse d'abord dans ce protocole, il est possible de calculer l'acoustique d'un volume architectural, en tenant compte des réflexions selon les surfaces et les matériaux. Les agences d'architecture possèdent la technologie pour ce type d'étude, et quelques essais sporadiques de mesure des salles de concert ou d'opéra ont eu lieu, à titre de référence. A l'écart de ce milieu très professionnel et fermé, je n'ai pas pu pousser plus loin les investigations. Mais je sais qu'il est techniquement possible, une fois un modèle 3D totalement achevé et paramétré pour les matériaux, d'obtenir une courbe de réponse audiométrique, et de la confronter à celle d'un autre édifice qui existe aujourd'hui. L'expérience serait digne d'être tentée pour deux salles à l'acoustique problématique, celle des Machines et celle du Manège. Des deux, c'est la Salle des Tuileries qui est la plus propre à cette expérience, en raison des relevés précis des volumes et ornements, même si comme nous le verrons, la machinerie et l'implantation des décorations sur la scène restent difficiles à restituer dans leur intégralité.

#### **d) L'animation des actants**

Le modèle architectural est vide. Faut-il y intégrer des figures humaines ? Des silhouettes noires immobiles comme dans les restitutions de Nancy et de Lisbonne ? une animation simpliste, compatible avec la 3D interactive en temps réel, ou une animation de reconstitution, qui suppose un travail de longue haleine avec les praticiens baroques, au moyen de la *mocap* (capture de mouvements) de pointe ? L'évolution rapide de la puissance du hardware n'apporte pas la réponse à cette question, car le temps de recherche sur le plateau par les danseurs ou acteurs, dans le cas de capture de mouvements, restera lui incompressible.

La circulation difficile, le manque de commodité de la plupart des salles de la Cour de France, dans un contexte curial beaucoup plus protocolaire que dans une salle urbaine, sont des constantes que j'ai relevées à partir de la lecture des archives et des plans. Gagner sa loge à Fontainebleau était un parcours complexe, au point qu'il fallait passer par deux balcons de fer extérieurs à la salle <sup>123</sup>. On peut ainsi envisager de modéliser les déplacements, le flux du

---

<sup>123</sup> Mes figures 212 a-d.

public ou des figurants, le temps requis pour se déplacer, entrer ou sortir de telle ou telle partie du lieu, modélisations qui sont courantes dans l'industrie du design architectural d'aujourd'hui.

### **e) Parcours immersif et interface d'interaction**

Ce dernier développement aborde des questions rarement étudiées à propos de la réalité virtuelle appliquée au patrimoine, mais qui me paraissent fondamentales. Il faut en effet distinguer le modèle 3D CAO, qui est en soi exact (autant que les sources nous permettent d'approcher une réalité disparue), et le modèle 3D en rendu calculé, qu'il soit visualisé en rendu fixe, en rendu animé avec export en vidéo, ou enfin en "réalité virtuelle interactive", où l'on est censé appréhender l'espace en immersion comme si nous visitions l'édifice originel. Le Grand Théâtre de Versailles, qui subsiste dans un état proche de l'originel, aurait permis d'être un bon test pour ces questions. Ce qui supposait une collaboration avec le Domaine de Versailles.

Dans le cas d'édifices de spectacle, pouvoir visualiser en immersion différents parcours et différents points de vue est en effet une opportunité appréciable, qui permet de mieux apprécier les caractéristiques du lieu. La virtualisation en modèle 3D d'un théâtre disparu reconstitue les parcours des différentes catégories de public, ceux des acteurs ou des musiciens. Le modèle donne accès à des points de vue plus rares mais intéressants pour comprendre le bâtiment, la disposition et le fonctionnement des machines, par exemple. Des sources précises nous informent sur les places protocolaires réservées aux différents membres de la Cour. Autant de données qui s'offrent à l'explorateur virtuel.

Dans l'idéal, une interface en réalité virtuelle interactive dédiée aux salles de la Cour supposerait une série d'actions de la part du visiteur : se déplacer, ouvrir des portes et déplacer des objets; choisir le lieu, le moment; enclencher un mouvement de machinerie; accéder aux fiches documentaires et aux modèles ponctuels enrichissant sa visite. Tout ceci requiert une lourde programmation dans des logiciels spécialisés, comme Unity, après une délicate importation du modèle 3D, et sa modification pour compatibilité.

Il est par contre assez aisé de réaliser une vidéo à partir du modèle sous 3DS Max, la seule difficulté étant le temps de calcul des nombreux rendus. Je l'ai fait une fois, pour la scène des Prêtresses du *Temple de Minerve*, vue depuis les loges latérales à la scène, du parterre, et d'un balcon, avec fond sonore musical emprunté à *Thésée*. Le résultat était concluant. Mais pour une véritable production intéressante, il faut scénariser les vidéos. Dans ce domaine, mon expérience de l'enseignement en études cinématographiques m'est précieuse. Il faut utiliser une méthodologie analogue à celle des professionnels du cinéma d'animation, tout en pensant à la finalité, puisqu'il s'agit de vidéos documentaires, et non de fiction.

Les logiciels de 3D sont conçus pour des calculs de rendus fondés sur des caméras virtuelles simulant des caméras cinématographiques. Les paramètres par défaut sont d'ailleurs ceux des formats de télévision et de cinéma. Un logiciel temps réel comme Navisworks conserve le même principe, avec une certaine approximation des focales. Dans le cadre d'un travail de recherche scientifique, ces types de rendus ne sont pas recevables. Car à chaque focale, à chaque format, une déformation de l'espace est induite, un effet, très souvent d'éloignement du au grand-angulaire, seul capable de rendre un intérieur clos comme celui d'un théâtre, d'un dessous, d'une loge, etc.

La seule alternative est celle de l'immersion par casque, jusqu'à très récemment inaccessible au grand public. L'usage de la stéréoscopie permet en sus d'être au plus proche de la vision humaine.

La visualisation à 360° et la navigation virtuelle dans un modèle 3D, en stéréoscopie, sont devenus possibles il y a quelques années grâce aux casques de réalité virtuelle, tel l'Oculus Rift, reliés à un ordinateur. La résolution qui n'a progressé que lentement, les ressources machine requises, le coût lui-même des casques, et la nécessité de programmer l'interface de navigation virtuelle, m'ont freiné dans le passage à cette solution alternative aux grandes salles d'immersion. Ce n'est que dans le dernier mois de rédaction que j'ai pu acquérir la version légère actuelle de ce système, qui utilise comme machine et comme écran de casque un smartphone Samsung placé et connecté à un casque Samsung (Oculus) Gear VR. L'accès au smartphone est d'un coût modeste grâce aux politiques de vente par abonnement et promotions - remboursements, et le casque lui-même est un produit grand public. Ce qui ouvre la porte à un partage beaucoup plus facile de mes modèles.

Si une navigation dans un modèle 3D virtuel exige toujours le passage difficile du modèle 3D originel à une application Android via le logiciel Unity, hors de mes compétences encore, la visualisation d'un rendu à 360° à partir d'une caméra dans 3DS Max est aisée. Il suffit, pour résumer, de calculer un rendu bitmap d'une vue /caméra sous 3DS Max, avec les paramètres requis, pour obtenir un fichier image "panoramique" qu'on importe dans le répertoire de fichiers du Samsung. L'application Samsung Gallery VR permet, par le casque, de sélectionner le fichier, et le type de VR (par exemple 360 mono ou stéréo, side by side ou up/down). Le menu simplifié affiché dans le casque permet ensuite de sélectionner quatre points de vue précalculés par l'interface, selon les quatre points cardinaux, mais à partir de n'importe lequel de ces points, un simple mouvement de la tête, une rotation, permettent de voir le lieu dans toutes les directions. Certes, l'utilisateur ne se déplace pas dans l'édifice, mais il suffit d'avoir calculé plusieurs rendus, par exemple : la loge royale, l'orchestre, la rampe, le fond de scène, le dernier balcon, une loge latérale, etc. selon la configuration du théâtre et les points de vue intéressants, pour obtenir une quasi navigation dans l'édifice. Les points négatifs sont, outre une obsolescence rapide du matériel - seul le dernier casque Samsung fonctionne avec les dernières générations de leur smartphone ...- , une résolution qui contrairement à un écran UHD actuel, laisse voir la trame des pixels de l'écran, l'effet loupe du casque amplifiant le problème ; s'ajoute une diffraction colorée plus ou moins sensible. Il convient, dans l'état actuel du matériel disponible, de réserver ce casque pour la visualisation des espaces et volumes, plus que pour un rendu subtil des peintures de décorations.

En l'absence de casque virtuel Samsung Gear VR, le smartphone Samsung permet l'affichage de ces images sur son écran, et un minimum de visualisation, en tactile, par le déplacement et le zoom. Un visualiseur VR pour ordinateur produit à peu près le même effet sur écran.

J'ai d'autre part eu des difficultés avec les différents processus de rendu. Si la fonction Panorama Exporter incluse dans 3DS Max s'exécute parfaitement, et rapidement, en acceptant les textures, ce n'est pas le cas du plug in Arnold, ni celui de V-Ray, du moins sur la machine ancienne dont je dispose. Arnold est gratuit avec Autodesk, V-Ray payant pour une utilisation permanente. Seuls ces deux moteurs de rendu permettent une exportation stéréoscopique, apparemment, mais leur fonctionnement reste aléatoire, et n'ayant pas eu le temps ni l'assistance pour régler ces questions au dernier mois de la rédaction de thèse, je me suis tourné vers le

rapide et fiable Panorama exporter. Le rendu m'ayant paru satisfaisant, du moins pour les plans les plus proches, car les lointains, du fait de la géométrie à 360° projetée pour le stockage bitmap dans un format rectangulaire allongé, souffrent d'une perte de détails.

Je n'ai pas encore eu l'occasion d'avoir des retours sur ce travail par des personnes compétentes en matière de théâtres anciens. Le principe de ce casque reprend le vieux principe séculaire des "vues" stéréoscopiques de monuments et lieux pittoresques, en y ajoutant la visualisation à 360° et un rendu stéréoscopique (ou non) qui n'est plus, dans le cas d'un rendu à partir d'un modèle 3D, tributaire de l'effet produit par la focale de l'objectif de prise de vue. Ce même défaut, propre aux rendus "écran" des logiciels de 3D, prévus pour un usage de type cinématographique, disparaît, puisque les proportions correspondent à ce que voit réellement l'œil humain, la salle ne paraît pas plus grande avec un avant plan démesuré par exemple, ou au contraire un tassement exagéré des plans. Le premier test que j'ai fait l'a été (en stéréoscopie) à partir d'un rendu très sommaire, sans textures ni lumières, du Grand Théâtre de Versailles lors de la représentation de *Persée* en 1770. J'ai retrouvé immédiatement la même impression visuelle que sur la scène actuelle, avec des éléments de 1770 disparus, tel un arbre de treuil au cintre ou le dernier rang amovible de gradins. L'exploration de mes autres modèles a révélé le caractère indispensable de cette phase d'immersion virtuelle pour valider et apprécier les restitutions et la nature même des lieux. J'ai pu apprécier la monumentalité de la Grande Salle du Louvre du projet du Plan de la paix vue depuis les places orientale et méridionale, les quais et les ponts, l'étonnant théâtre gravé par Pozzo, la restitution du Teatro Colonna par Elena Tamburini devenue fort cohérente, l'efficacité de la Salle des comédies domestiques de Le Vau, la longueur, l'intimité avec les acteurs pour telle petite salle de la Cour, etc.

En conclusion, mes choix actuels sont de recourir au cours du processus ("pipe-line") de travail :

pour une visualisation immédiate en navigation, sans recourir au casque : Navisworks d'Autodesk, avec ses limites;

pour une navigation publique sur grand écran (y compris les résolutions HD, UHD ou supérieures, selon la machine), Navisworks en version Freedom;

pour un test et un affichage privé puis public de panorama fixe, mono ou stéréo (mais individuel, un utilisateur = un casque et un smartphone), Samsung Gear VR.

# Conclusion de la PREMIÈRE PARTIE

Les sources qui document les espaces scéniques de la Cour de France, et plus généralement, les spectacles qu'elle y a produits, sont extrêmement abondantes, de nature variée, et dans un état plus ou moins lacunaire, elles forment donc un ensemble de données considérable et hétérogène. La nécessité d'une première typologie s'est imposée, en vue d'un inventaire détaillé sans lequel tout travail précis et porteur de nouvelles connaissances sera impossible.

Il est apparu que cet ensemble hétérogène de sources imposait des méthodes de traitement spécifiques, jusqu'à présent encore très partiellement développées par les chercheurs, et que sans un véritable partenariat scientifique, les conclusions et réalisations proposées, notamment pour des restitutions, restaient incomplètes, voire erronées.

La Seconde Partie va montrer un choix d'apports fournis par cette nouvelle approche.







## SECONDE PARTIE

# Les types d'espace :

*Nouveaux apports de mon  
enquête*

*Cette Seconde Partie propose un choix parmi les nombreux "théâtres" qui ont été recensés dans les sources.*

*Des lieux qui ont fait l'objet de publications récentes et détaillées ne sont pas abordés dans leur intégralité dans cette partie, tel le Grand Théâtre de 1770 (thèse de Thierry G. Boucher essentiellement), la salle de Fontainebleau (catalogue de l'exposition de 2006), les salles de la Comédie et de l'aile Neuve à Versailles, à Marly, Bellevue, la salle de Mique à Trianon, décrites dans de petites publications.*

*Ces lieux seront cités dans la Troisième Partie à l'occasion des problématiques de gestion et d'utilisation.*

# ***SOUS-PARTIE I***

## ***Les Salles intérieures sous le Règne de Louis XIV : quel théâtre pour le Prince ?***

*Le règne de Louis XIV s'ouvre sur une série de questionnements et de projets sur la nature et la fonction du lieu de spectacle pour le Prince d'un Grand Royaume. Le premier bloc de découvertes exposées dans la thèse concerne ce règne, qui est pourtant, en raison du prestige des artistes impliqués et des grandes fêtes de la Cour, considéré comme bien connu. Idées et expériences, non abouties sous une forme durable, vont se succéder.*



# Chapitre 1 :

## Les Salles réalisées

### *1) La Salle des Machines d'Ercole à Psyché; sa transformation postérieure*

*Les figures 169 à 179 illustrent ce développement.*

L'histoire de la Salle des Machines a été largement évoquée dans des publications successives depuis un demi-siècle et semble à première vue maintenant bien établie. La seule grande rectification des récentes années a été la datation approximative de la série de dessins conservée aux Archives Nationales, considérée à tort comme de la main de Gaspare Vigarani, alors que le filigrane du papier ... date ces dessins du premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle !

De fait rares sont les sources documentant l'histoire de la Salle jusqu'à sa transformation sous Louis XV en salle provisoire d'Opéra. A cette rareté, rendant lacunaire et incertaine notre connaissance, s'ajoute le caractère énigmatique de plusieurs plans de la scène, publiés et reproduits, mais demeurés jusqu'à cette thèse inaperçus.

Je me contente ici de rappeler les grandes lignes. Mazarin et Louis XIV ordonnent, dans le cadre de la célébration du Traité de Paix des Pyrénées et du mariage qui l'accompagne, la construction d'une salle de spectacles qui accueillera un opéra italien, dont Mazarin est amateur, accompagné d'un ballet allégorique à la gloire du Roi et de la nouvelle Union, dansé au moins en partie par le Roi et des membres de la famille royale. D'abord prévue comme salle provisoire en bois à proximité du Palais des Tuileries, qui n'a pas encore en 1659 sa moitié Nord, elle va finalement se situer au sein de la prolongation du Palais vers le Nord

dans deux grands et longs Pavillons symétriques à ceux du Sud. Si l'extension du bâti relève de Louis Le Vau, la construction interne de la Salle, ses machines et ses décorations sont confiées à Gaspare Vigarani, appelé de Modène par Mazarin, accompagné de ses fils Carlo et Ludovico. Retards de chantier, conflits - assez obscurs - entre les Italiens et les Français en charge du chantier, ont pour conséquence de reculer l'inauguration à 1662, et l'on sera obligé de présenter *Xerxe* en attente du *Grand Ballet d'Hercule Amoureux (Ercole amante)*, commandé par Mazarin à Butti et Bensérade pour les livrets, Cavalli et Lully respectivement pour l'opéra et pour les ballets. Les sources sont principalement quelques archives pour la construction, dont un contrat pour une série de décors, la description des travaux envoyée par Carlo Vigarani à la duchesse de Modène, les livrets et la partition originale, quelques rares témoignages sur le spectacle, et deux versions d'un dessin dont le sujet reste difficilement identifiable. La Salle elle-même tant pour l'aspect extérieur que pour l'intérieur, est précisément connue par des dessins et gravures. A ces sources s'ajoutent les plans de Le Vau-d'Orbay qui feront l'objet de ma recherche, plans soit antérieurs à *Ercole*<sup>124</sup>, soit postérieurs<sup>125</sup>.

La salle est délaissée après la série de représentations inaugurales de l'hiver 1662, et n'est utilisée qu'une seconde fois sous le règne de Louis XIV, pour la création grandiose de *Psyché*, tragédie-ballet de Molière, musique de Lully, en 1771. Dans le cas de *Psyché*, si le montant global des frais est connu, ainsi que les costumes de Gissey, le livret nous est parvenu sans la partition originale, dont les traces se lisent à travers les anthologies d'œuvres de Lully, une copie tardive de Philidor<sup>126</sup> et sa propre version ultérieure sous la forme de tragédie-lyrique.

Une série de trois relevés des niveaux du Palais des Tuileries signé par André Desgodets en date du 8 novembre 1700<sup>127</sup>, atteste l'état des lieux depuis *Psyché*, dans une salle non utilisée depuis l'hiver 1671, près de trente ans plus tôt. Le dispositif scénique inscrit sur ces relevés demeure encore partiellement incompréhensible à mes yeux, même si ses caractéristiques principales me sont lentement apparues par confrontations avec d'autres modèles. Il fera l'objet d'une analyse lors du développement consacré aux machines.

---

<sup>124</sup> Relevé et emprise de la future salle par Le Vau - D'Orbay 1659, Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX n°9, avec un bizarre élément hachuré tracé en fin de bâtiment avant le Pavillon.

<sup>125</sup> O/1/1683, 292, Plan par Le Vau projet pour les Tuileries daté de 1664-1665. La salle et la scène y figurent; on y voit une série de huit paires de châssis obliques occupant la première moitié du vide de la scène.

<sup>126</sup> BNF ms *Psychée* [LWV 45].

<sup>127</sup> Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX n°10. C'est le seul plan explicitement daté de la Salle des Machines avant les transformations de 1763-1764.

Je propose comme hypothèse que dans la première disposition de la Salle des Machines, les châssis de décorations occupaient seulement la première moitié de l'espace vide de l'aile Nord bâtie comme pendant à la partie Sud du Palais, et que le Pavillon du Nord n'était pas utilisé, et même n'était probablement pas encore achevé lors de la représentation d'*Ercole*. Ces huit paires de châssis obliques sont attestés par la mention de 144 châssis à peindre le 2 Avril 1660, et le contrat entre Gaspare Vigarani et Charles Errard, le 18 mai 1660. En conséquence, pour *Ercole amante*, la scène proprement dite n'était pas aussi longue que les chercheurs l'affirment depuis des années, fondant leurs critiques de la disposition de Gaspare sur la plupart des plans conservés où l'espace du "théâtre" est vide de tout dispositif scénique, figurant seulement une longue zone blanche, et ignorant ces plans postérieurs à *Ercole*.

En référence à ces rares documents témoins de la première histoire de la Salle des Machines je suis conduit à penser que la scène a évolué dès les premières années du règne de Louis XIV, avant de sombrer dans un long oubli jusqu'à la Régence. Gaspare Vigarani, architecte Lombard, conçoit une décoration exclusivement sur un plan à châssis obliques, peut-être comme il l'avait fait déjà au théâtre de la Cour à Modène, suivie par un espace libre occupant la seconde moitié de la scène, sans doute pour faire place aux lourdes machines transportant le Roi et la Cour, ou avant tout pour donner quelque espace de coulisse aux nombreux, chanteurs, choristes et danseurs. Si l'on comprend correctement la critique du Bernin dans le manuscrit Chantelou, le plancher de scène était en effet horizontal <sup>128</sup>. Quelques années après *Ercole*, c'est le fils de Gaspare qui est en charge, et les compétences techniques de Carlo sont manifestes dans ses dessins, avec des influences de modèles italiens certaines, au moins le principe de *seconda scena*, *tertia scena* pour *Psyché*, de *seconda scena* pour le premier Opéra de Paris, dans le théâtre rénové du Palais Royal.

La Salle est close de 1671 à 1715, jusqu'à la Régence, où le Palais sera de nouveau habité par le jeune Louis XV. Quarante cinq ans sur lesquels nous ne savons rien. En attendant sa transformation par J.A. Gabriel en 1763-1764 pour la construction d'une salle pour l'Opéra incendié, dans le volume de la scène même, quelques rares plans subsistent, difficiles à dater et à interpréter. Il est impossible d'accorder une certaine fiabilité au plan partiel du National Museum de Stockholm, où figurent seulement cinq paires de châssis obliques <sup>129</sup>.

---

<sup>128</sup> Manuscrit Chantelou, en date du 7 octobre 1665, "que le plancher doit aller en baissant afin de ramener la voix".

<sup>129</sup> THC 8503.



Les plans, partiellement numérisés, de décorations avec cotes et notes, datent de l'occupation de la salle par Servandoni pour ses grandes scénographies qui occupaient la scène tout entière, tant en hauteur qu'en profondeur <sup>130</sup>. Complexes avec plusieurs strates, très détaillées en informations, ces plantations de décor, documents de travail à partir d'un relevé de la salle, attendent toujours une étude rigoureuse. Une modélisation 3D en est possible, mais l'usage de cette salle par Servandoni n'étant pas destiné à la Cour, je n'ai pas poussé plus loin les investigations. Du moins, les cotes pourraient être utiles pour une reconstitution du bâti, en complément avec les relevés de Gabriel en 1763. Plusieurs plans des Archives Nationales font figurer sur la scène une structure en bois très allongée, qui pourraient bien être des cloisons de magasin, la Salle ayant été utilisée jusqu'en 1763, quand Servandoni ne s'y livrait pas à ses expériences coûteuses, comme magasin par les Menus, qui commençaient à ne plus savoir où loger leurs effets.

Inédit à ma connaissance, un plan de la salle des Machines figure dans un corpus de plans de théâtres français et italiens, daté par Thierry G.Boucher vers le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>131</sup>, et dont l'auteur est difficile à identifier. Tous les plans sont soignés, et assez fiables quand ils sont confrontés à d'autres sources, comme pour les théâtres italiens. Il peut s'agir de copies de plans existants. L'intérêt est que ce plan représente un dispositif scénique différent, beaucoup plus court que les grandes structures du plan Desgodets, et avec une plantation de châssis qui ne peut plus se caler sur l'ancienne structure. J'ai émis l'hypothèse que ce pourrait être, non une plantation de Servandoni, mais peut-être celle des rares spectacles sous la Régence, avant l'abandon rapide de la Salle des Machines en raison du froid, *L'Inconnu* ou *Les Folies Cardenio* par exemple, montés en 1720 après restauration de la salle. Je n'ai pas pour l'instant trouvé trace d'éléments exploitables dans les archives pour identifier cette plantation avec certitude. Mais il est probable que la scène avait du être réparée et modifiée après quarante cinq ans d'abandon, et des machines devenues trop anciennes.

L'autre document, daté avec imprécision et sans auteur connu, est la série de relevés conservés aux Archives Nationales <sup>132</sup>. Tracé minutieux à la plume et au tire-ligne, cotes très précises, relevés d'ensemble et de détail, ces dessins sont très précieux, et sont probablement

---

<sup>130</sup> 4 Dessins 2 plantations et 2 coupes de dispositifs scéniques, THC 8506, 8509, 8513, 8515, 8516.

<sup>131</sup> P. 368. L'auteur pense qu'ils pourraient être de la main de Potain, réalisés à l'occasion de son voyage en Italie. BNF Opéra, Réserve.

<sup>132</sup> Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX - 28-34 "*Desseings Et Etudes de la Salle des Machines a Paris 11 Desseings plans ou profils*".

de la main d'un élève architecte, en raison de l'intérêt porté aux modénatures ainsi qu'à l'organisation des planches. Ils attestent de l'état de la salle avant les travaux de l'Opéra, mais ne nous fournissent aucun renseignement précis sur la scène elle-même, les coupes étant insuffisantes pour documenter un espace vide. Ils attestent seulement d'un plancher incliné, comme celui des coupes Servandoni dont ils doivent être les contemporains.

## **2) Deux Salons aménagés**

### **a) La Salle de Saint-Germain**

*Les figures 180 à 182 illustrent ce développement.*

Une autre pratique pour les grandes salles du règne de Louis XIV est l'aménagement de grands Salons. La salle de spectacles du château de Saint-Germain est la salle qui sera le lieu intérieur principal de création et représentation à la Cour avant que Louis XIV ne s'installe définitivement à Versailles, les salles des Tuileries et du Louvre n'étant utilisées qu'exceptionnellement. La Salle des Comédies domestiques ne fut même sans doute jamais achevée. Son importance est donc considérable. C'est là qu'en 1670 fut créée la comédie-ballet de Molière et Lully, *Les Amants Magnifiques*, qui mettait de manière très baroque en abîme l'illusion des machines scéniques et dramaturgiques <sup>133</sup>, puis les opéras de *Thésée*, *Atys*, *Isis*, *Proserpine*. Cependant, peu de documents ont été conservés, de rares plans <sup>134</sup>, pas d'iconographie, peut-être quelques maquettes des décors identifiées par Jérôme de La Gorce, et quelques pièces d'archives. Peu de pages lui ont été consacrées par les chercheurs, les plus récentes et pertinentes étant celles de Thierry G. Boucher . Cependant, mon récolement systématique des sources d'archives va permettre d'apporter des informations complémentaires, notamment pour le luminaire, qui fera plus loin l'objet d'un développement propre.

---

<sup>133</sup> Voir l'article de E. Soudrais.

<sup>134</sup> BNF Estampes Va 448 e (et non a) t.2 "*Plan du vieux chateau de Saint-Germain*, plan antérieur aux agrandissements de Hardouin-Mansart ; BNF Estampes anciennement Va 78 c (et non a) t.2 placé en papiers Robert de Cotte, et numérisé sous Gallica "*Plan du vieil chateau de St-Germain: plan du principal estage au dessus de celui du rez de chaussée*", vers 1673, François d'Orbay, contient le projet de nouvelle salle des comédies, non réalisé; une copie du même projet à la Bibliothèque de l'Institut Ms 1307, reproduit par Laprade *François d'Orbay, architecte de Louis XIV* Paris 1960 pl. VII 11, et Felkay *Exposition Colbert* Paris 1983 p.339-341; BNF Estampes Va 78 c (et non a) t.2 "*Plan du deuxième estage du chateau de Saint-Germain au mois de febvrier 1685*", plan avec les agrandissements de Hardouin-Mansart; Archives nationales, O/1/1721, Plan du second étage du château de Saint-Germain-en-Laye après les travaux de Jules Hardouin-Mansart.

La grande salle de Mars occupe dans le pentagone irrégulier tout le volume de l'aile Ouest du château au-dessus des entresols. Commencée en 1540 quand François 1er entreprend la réédification du Château, sur les fondements médiévaux, cette salle est la contemporaine de la Salle du Primitice à Fontainebleau. Elle s'appuie sur l'ancien donjon au Nord et vient jusqu'au sud de la chapelle dont elle masque le pignon occidental. Construite sur un plan de neuf travées de 40 m sur 11 m, elle ne respecte pas une forme parfaitement rectangulaire, comme cela se devrait pour un grand salon à l'époque, mais du fait de l'appui sur les substructures médiévales, elle est fermée par un pan coupé côté sud-ouest, pan coupé qui aura son importance lors de l'aménagement en salle de spectacle. Contrairement au plafond à caissons à Fontainebleau, la couverture de la salle en voûtes barlongues sur arcs de briques, conçues pour supporter tant bien que mal le poids des terrasses supérieures dallées, contribue à rendre l'espace intérieur encore moins modulable. Cette salle, restaurée après 1855, conserve l'essentiel du bâti, le décor a été reconstitué, mais tant le tribunal au sud que la cheminée monumentale et l'escalier de tribune, ont disparu lors de la reconstruction de l'aile sud. Cette salle servit de cadre aux Ballets de Cour sous Henri III et Henri IV, Thierry G. Boucher <sup>135</sup> suppose que le *"tribunal côté sud impose des gradins côté nord, avec retours latéraux à l'est et à l'ouest"*, plan qui *"préfigure directement la salle de spectacles."* Sous Louis XIV, cette salle de Bal commence à être utilisée et aménagée pour des spectacles lors du séjour du roi de 1665 à 1682, *"du premier étage du côté de la paroisse il y a une grande salle la plus spacieuse des maisons royales pour y faire représenter des Comédies, Opéras, Ballets et Bals; elle est voûtée de pierre en arcades d'une grande hauteur en compartiments de briques, y est un amphithéâtre autour de Menuiserie où il peut tenir un très grand nombre de personnes très commodément."* <sup>136</sup>.

Thierry G. Boucher suppose que dès 1669 ont été entrepris par Carlo Vigarani la transformation en salle de spectacle des installations antérieures conçues pour les Ballets de Cour. La relative imprécision des plans conservés et l'absence de coupe et d'élévation ne permettent pas à Thierry G. Boucher d'aller plus loin que l'estimation des dimensions et il observe à juste titre que l'ancien tribunal prévenait tout effet de perspective scénique et de création de dessous. *"L'absence (de proscenium) souligne bien le caractère provisoire que conserveront les instal-*

---

<sup>135</sup> Article cité p.459.

<sup>136</sup> Antoine, Inspecteur Général de la Capitainerie de Saint-Germain, BNF Manuscrits français, nouv. acq. 5012, f°80 recto et verso.

*lations jusqu'aux transformations radicales d'une partie du bâtiment par Hardouin-Mansart*". De fait, la construction par ce dernier de pavillons, peu esthétiques, encadrant le château de la Renaissance, ne permet qu'une petite amélioration de l'espace du côté de la scène, en supprimant le pan coupé. Les plans conservés dont certains ne sont plus actuellement localisables dans les collections des Estampes, ne donnent que peu d'indications sur les dispositifs. La salle dispose d'un espace central tout en longueur entre les gradins en amphithéâtre pour les bals, et la scène comporte de 10 à 12 plans, selon les versions. Les annexes pour les interprètes étaient malcommodes.

Cette salle aménagée dans le grand salon aurait cependant été promise à son remplacement si le projet d'agrandissement du château eût été mené à terme. Sur un ambitieux projet par d'Orbay pour la "Salle de Comédie" actuellement dans la collection des papiers Robert de Cotte <sup>137</sup>, daté par Laprade de 1673, les détails de la scène me sont apparus très intéressants lors de la préparation de mon étude sur Carlo Fontana et de mes tentatives pour comprendre la scène de la Salle des Machines en 1671, aménagée par le même Carlo Vigarani pour *Psyché*. Cette extension envisagée du château ajoutait purement et simplement un quadrilatère après la chapelle, avec une cour intérieure et une façade monumentale à l'opposé de la Comédie. La salle prévue, véritable théâtre cette fois dans un volume approprié, devait offrir une scène profonde à trois séries successives de coulisses, et un ensemble de balcons pour les spectateurs, dans une disposition cependant toujours en longueur. Deux escaliers en colimaçon desservaient de part et d'autre le fond de la scène pour le service. Jouxant la salle, le plan dispose des loges pour les acteurs, et une salle de répétition, offrant un confort qui n'existait jusque là dans aucun des châteaux royaux. Je vois donc à Saint-Germain l'évolution du travail sur le plan d'une scène polyvalente, semblable par exemple à celle de la Pergola à Florence, sans doute en vue de représentations de grandes comédies-ballet dans le style de *Psyché* ou surtout de ballets à entrées, et de tragédies lyriques. La flexibilité des coulisses permettait d'y représenter aussi du théâtre parlé.

Ce projet demeure dans les cartons. Une fois le roi et la Cour installés à Versailles, la salle ne sert plus à la Cour <sup>138</sup>.

---

<sup>137</sup> Réserve HA-18 (C, 13)-FT 6 numérisé Gallica <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b53037732b.r=saint-germain%20plan%20du%20principal%20estage%20en%20dessus?rk=85837;2>.

<sup>138</sup> Th G Boucher suppose que les Stuart en exil qui résident à partir de 1689 ont pu y faire représenter des spectacles, et peut-être au siècle suivant des représentations à bénéfices pour la ville. La salle en tout cas est vide en 1810 lorsque s'installe l'École de Cavalerie. Je n'ai pas trouvé à ce jour dans les comptes des Menus de mention de représentation dans cette salle postérieure à 1683 - O/1/2820.

## **b) La Salle des Ballets dite de Flore aux Tuileries**

*Les figures 183 à 185 illustrent le développement qui suit.*

Les sources sont très réduites sur la salle aménagée dans le Salon du Pavillon Sud des Tuileries, qui recevra donc l'appellation de Flore, à la suite semble-t-il de la représentation du Ballet de *Flore* en 1669. Par contre, fort négligé par les chercheurs, le relevé de Desgodets réalisé en 1700 nous fournit un plan détaillé d'une "*Salle des Ballets*" située dans ce même pavillon <sup>139</sup>. Il a fait l'objet d'un bref débat oral lors du colloque de 20 sur la salle rectangulaire, sans conclusion ferme <sup>140</sup>. Le dispositif occupe tout l'espace du pavillon, ce qui contraint une forme atypique, de plan faiblement rectangulaire. La scène est donc peu profonde, pas plus que la salle, à peine plus longue. On retrouve le haut dais du Roi surplombant des gradins; deux tribunes de gradins avec retour flanquent cette zone, laissant un passage central qui permet de communiquer avec le palais des Tuileries, entrée sans doute royale. Des lignes en pointillé laissent supposer une autre rangée de gradins faisant le tour de la salle. La galerie sur Seine permet l'accès à la salle. On voit sur le plan de Desgodets un simple cadre de scène en bois, la rampe, mais pas d'emplacement pour les musiciens. La scène est disposée sur 6 plans serrés, sans marque de lointain, le dernier tiers est occupé par une structure énigmatique avec poteaux, peut-être une tribune pour les musiciens ou une plate-forme pour les effets de machines. On voit mal comment le ballet de *Flore* a pu être monté dans un espace aussi contraignant. Le dispositif dans son ensemble tient des théâtres démontables, étudiés plus loin. On s'étonnera donc de sa permanence dans le Palais, attesté par un relevé bien postérieur à sa réalisation.

---

<sup>139</sup> Il existe également des copies de ce plan, variantes antérieures ou postérieures, aux Estampes, que je n'ai pas encore pu dater. Le seul document fiable est celui de Desgodets, car daté.

<sup>140</sup>

### ***3) La Salle des Comédies Domestiques au Louvre - un lieu permanent inachevé***

***Les figures 186 à 191 illustrent le développement qui suit.***

Dans les plans pour l'achèvement du Palais du Louvre figurent plusieurs salles palatiales pour la comédie, de taille modeste <sup>141</sup>. Tous ces plans peuvent être rattachés à la période où Louis Le Vau était en charge du dossier. L'architecte poursuit l'idée d'une salle au Louvre, remplaçant symboliquement celle du Petit-Bourbon, en proposant plusieurs variantes, dont au moins le volume architectural de l'une d'elles a été construit – là où Percier-Fontaine établiront l'escalier du Musée. Le départ de la Cour vers d'autres cieux ne permettra sans doute pas l'achèvement de cette salle.

La nécessité de ces "petites" salles, ou "salle des comédies domestiques" dans un marché des couvertures du 16 août 1661, était sans doute d'offrir un espace complémentaire pour les spectacles ordinaires du Prince et de la Reine : comédies, petits ballets, car en 1661, alors qu'*Ercole amante* est toujours retardé, que Mazarin est décédé le 9 mars et que les dissensions persistent autour de la Salle des Machines, le concept de prestigieuse salle palatiale unique doit être remis en question. *Ercole amante* sera bien enfin représenté en février 1662, mais le clou du spectacle est le ballet dansé par la Cour, et la page se clôt aux Tuileries pour près de dix ans de fermeture de la Salle des Machines. Lully va désormais régner sur l'esthétique française, et dans d'autres lieux. Le bâtiment contenant la salle des comédies au Louvre aurait bien été achevé fin 1661 d'après A. Cojannot <sup>142</sup>. Nous n'avons aucune information sur son aménagement intérieur et son utilisation.

Ces salles dans le Palais du Louvre ont à peine attiré l'attention des chercheurs. Il en existe pourtant plusieurs variantes, et les indications graphiques tant pour l'aménagement de

---

<sup>141</sup> Louvre Arts graphiques Recueil Louvre Album I, Folio 12 ss Le Vau, Projet pour Le Louvre vers 1663. Les folios de Le Vau album I présentent tous une « salle des comédies », Fol 21 Le Vau Projet pour le Louvre 1659-1660, petite comédie à l'angle sud de la façade orientale ; il y a un plan de Le Vau aux Archives Nationales F/21/3567, 8 qui précéderait ce plan. Pour l'étude détaillée de ces plans, voir l'article d'A. Cojannot.

<sup>142</sup> P.169.

l'amphithéâtre que pour celui de la scène, la circulation commode et bien pensée des lieux, méritent une étude. La scène est subdivisée en deux sections successives de plans. Les gradins occupent un espace peu profond, très différent des salles urbaines plutôt allongées avant le fer à cheval italien, et aussi des futures salles de la Cour de France, souvent allongées elles aussi : Fontainebleau, Saint-Germain, le Manège à Versailles. L'exception sera la future salle des comédies à Versailles, peu profonde, mais handicapée par une scène très courte. Les projets de Le Vau offrent incontestablement un excellent espace scénique selon les critères esthétiques du temps et le répertoire, et un espace public dédié à une Cour.

Ces projets sont documentés par plusieurs plans, mais par aucun texte à ma connaissance; sa mention dans les archives est exceptionnelle, ainsi dans le marché du 6 août 1661 pour la couverture du bâtiment de la "salle des comédies domestiques".<sup>143</sup>

Ils peuvent être datés entre 1659 (premiers projets pour le Louvre) et 1661, la décision de construction étant signée le 10 janvier 1661<sup>144</sup>.

Deux localisations sont prévues pour cette salle.

Une première proposition est située au nord-ouest du quadrilatère, dans une aile isolée orientée à l'est, étroite. On note sur ce projet l'apparition de la colonnade Est du quadrilatère. Cette salle se situerait aujourd'hui dans l'axe de la rue de Rivoli, au niveau des anciens magasins du Louvre<sup>145</sup>. Ses points forts sont d'abord une scène divisée en deux parties, *prima scena* (jeu) et *seconda scena (prospettiva)*, de 5 plans plus 5 autres, suivies des lignes de fuite de la perspective. Le plan général de la partie scénique annonce celui de l'opéra ducal de Nancy par Francesco Galli Bibiena en 1708, avec ses loges latérales pour les acteurs encadrant la *prospettiva*. Ses points faibles concernent plutôt la salle. Le plan localise l'emplacement de deux tribunes (pour un couple royal ?), face à une balustrade, avec un grand vide formé par le

---

<sup>143</sup> O/1/1669, 11.

<sup>144</sup> "Profil de la Salle des commédies et cabinetz au-dessus, arrêté par nous suintendant et ordonnateur des dits bastimens, en présence du Conseiller général d'iceux bastimens, pour estre exécutéz par André Mazière et Antoine Bergeron, jurez massons, suivant le marché qui leur a esté ce jourd'huy fait par nous soubz la conduite du sieur Le Vau architecte du Roy Fait à Paris le dixième janvier mille six cent soixante et un".

Document comportant au recto le profil et classé dans les papiers de Robert de Cotte, car il sert comme support pour le projet de la Bibliothèque, légende manuscrite au verso du dessin suivie en dessous, de la main de R. de Cotte : "Projet pour la bibliothèque du Roy au Louvre 1716 et 1717". Plume et encre de Chine, lavis d'encre de Chine ; 49,2 x 71 cm Richelieu - Estampes HA- 18 (A, 1) -FT 4 , lien Gallica :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530433694.r=+Profil+de+la+Salle+des+comm%C3%A9dies+et+cabinetz+au-dessus%2C+arrest%C3%A9+par+nous+suintendant+et+ordonnateur+des+dits+bastimens.langFR>

<sup>145</sup> Louvre Arts Graphiques, Recueil du Louvre t.I.

parterre, induisant l'éloignement du Prince par rapport à la scène, et ce dans un édifice étroit. L'existence d'un Balcon n'est pas sûre. Il n'y a pas d'accès à la scène par l'extérieur, mais seulement deux entrées, une latérale pour le parterre, une au fond pour les gradins. Une zone est réservée aux musiciens devant la scène. Au final, c'est un plan ambigü, associant une salle de bal à une salle de spectacle.

On trouve ensuite une salle énigmatique située au premier étage du quadrilatère achevé, l'aile reste difficile à identifier sur ce plan à retombes qui à ma connaissance n'a jamais fait l'objet d'étude; il pourrait s'agir de l'Aile Sud doublée par Le Vau. Le théâtre serait alors situé au sein des murs du premier Louvre. Les autorisations de consultation de ces plans étant restreintes dans le temps pour un lecteur, j'envisage de consulter à l'avenir de nouveau le document dès que cela sera possible.

Le plan assez simple s'inscrit dans un rectangle de proportions 2:1, avec une division à peu près égale en deux zones. La salle entoure le haut dais d'une série de gradins en amphithéâtre, sans balcons. La scène est fermée par un lointain à ouverture centrale, cinq paires de coulisses forment la décoration, précédées par deux loges latérales qui occupent la moitié de la profondeur de la scène. Il n'y a aucun espace pour les loges des comédiens, le théâtre est entouré d'escaliers et couloirs. La disposition générale annonce celle des salles de comédie de Versailles et Trianon. Seule différence peut-être, l'espace réservé aux musiciens semble important, avec sans doute une séparation centrale dans le sens de la longueur - les musiciens pouvaient jouer peut-être face à face, comme par exemple dans la disposition de Ceski Krumlov ?

Deux variantes situent une salle à la suite de la galerie des peintures, dans le secteur des appartements de la Reine Mère. Le côté privé domestique est renforcé sur ce projet, par sa localisation même dans ce secteur du palais.

La salle est plus élaborée et réussie que le projet de l'aile nord-ouest, le prince se situe à environ 6-8 m des acteurs sur l'avant-scène, un espace est prévu aussi pour les musiciens. De même la scène se divise en deux secteurs de six et trois plans plus la fuite derrière la scène, et plus loin dans l'aile, des locaux peuvent servir aux comédiens. Deux escaliers en colimaçon desservent les deux côtés de la scène, dispositif qui se répandra à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais prévu par Carlo Fontana dans ses projets pour le théâtre Tordinona 2, et figurant également dans l'opéra de Nancy de Francesco Galli Bibiena. Les accès à l'auditorium sont



variés : depuis le jardin, la cour, la salle de la Reine Mère, avec une sorte de foyer, la galerie, sans compter les deux escaliers en colimaçon <sup>146</sup>. Un espace devant la scène est prévu, pour les musiciens. Une autre version moins élaborée réduit la structure de l'aile de la scène, et prévoit par contre cinq plans plus cinq autres plans, elle réduit aussi les colimaçons<sup>147</sup>. Je pense qu'elle ne fut pas réalisée, en référence aux plans du bâti datant de la Régence ou du début du règne de Louis XV, dans la collection des papiers Robert de Cotte.

Le document le plus précieux est l'élévation intérieure au lavis, signée et datée du 10 janvier 1661 au verso, qui constitue donc la source diplomatique pour la restitution, et permet de confirmer la pleine attribution à Louis Le Vau <sup>148</sup>. Nous ignorons si les aménagements intérieurs furent réalisés (bois, décorations, structure scénique), mais il est possible de restituer un plan à partir de cette source, des projets précédents et des relevés de bâti par l'Agence de Cotte au début du XVIII<sup>e</sup> siècle <sup>149</sup>. Document miraculeusement préservé car utilisé dans les papiers de l'Agence Robert de Cotte, en vue de l'aménagement de la bibliothèque du Roi à l'étage ... Pourtant, bien que catalogué et maintenant numérisé en ligne, il n'a pratiquement fait l'objet d'aucune observation, quant à son intérêt pour l'histoire des salles de théâtre.

Cette salle rappelle en plus petit et plus simple la Salle des Machines et annonce, en plus petite encore, la coupe de Carlo Vigarani pour la Salle des Ballets de Versailles <sup>150</sup>. Le plancher de scène est bien en pente (contrairement à celui de la Salle des Machines si l'on en croit Le Bernin <sup>151</sup>), et les dessous mesurent 3 à 4m de hauteur, suffisants pour les machines

---

<sup>146</sup> Louvre Arts Graphiques, Recueil du Louvre t.I, fol.12.

<sup>147</sup> Louvre Arts Graphiques, Recueil du Louvre t.I, fol.30, F PAN F<sup>21</sup> 3567 pièce 7.

<sup>148</sup> *"Profil de la Salle des commédies et cabinetz au-dessus, arrêté par nous suintendant et ordonnateur des dits bastimens, en présence du Conseiller général d'iceux bastimens, pour estre exécutéz par André Mazière et Antoine Bergeron, jurez massons, suivant le marché qui leur a esté ce jourd'huy fait par nous soubz la conduite du sieur Le Vau architecte du Roy Fait à Paris le dixième janvier mille six cent soixante et un"*.

Document comportant au recto le profil et classé dans les papiers de Robert de Cotte, car il sert comme support pour le projet de la Bibliothèque, légende manuscrite au verso du dessin suivie en dessous, de la main de R. de Cotte : *"Projet pour la bibliothèque du Roy au Louvre 1716 et 1717"*. Estampes HA- 18 (A, 1) -FT 4 , lien Gallica :

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530433694.r=+Profil+de+la+Salle+des+comm%C3%A9dies+et+cabinetz+au-dessus%2C+arrest%C3%A9+par+nous+suintendant+et+ordonnateur+des+dits+bastimens.langFR>.

<sup>149</sup> Estampes, FOL-VA-217 (E), FT 4-VA-419 (J, 2), FT 4-VA-419 (J, 2).

<sup>150</sup> Vers 1684-1685.

<sup>151</sup> Manuscrit Chantelou, en date du 7 octobre 1665, à Colbert, lors de sa salve finale de critiques à l'encontre de la Salle des Vigarani, *"que le plancher doit aller en baissant afin de ramener la voix"*.

baroques. La capacité de la salle est assez réduite et la visibilité excellente pour la majorité des places, sauf l'auditorium de côté et peut-être les peu profonds balcons latéraux - sans élévation sur la largeur, il est difficile de se prononcer. La restitution virtuelle sommaire que j'ai tentée, et sa visualisation avec le casque d'immersion, confirment les qualités incontestables de cette salle de théâtre favorisant la liaison spectateur-acteur, et finalement proche des conceptions du Bernin, lequel semble-t-il ignora l'existence de cette salle ou de son projet si c'était une coquille vide <sup>152</sup>. Était-elle destinée à des formes telles que les comédies, tragédies ? Sans doute. Peut-être aussi des œuvres telles que *Rosaure, Impératrice de Constantinople*, avec ballets, montée au Petit-Bourbon par les Italiens en 1658 - les grands ballets et opéras restant réservés à la Salle des Machines qui sera inaugurée l'année suivante en février 1662 avec *Ercole amante*, de Cavalli et Lully ? Cette élévation ne précise pas l'implantation d'un orchestre, alors que, même pour le théâtre parlé, la présence de musique était courante. Parmi les cinq troupes attestées à Paris, la plus connue avec celle de Molière est celle de l'Hôtel de Bourgogne. Car c'est aussi le début de la carrière de Molière à Paris. Dès octobre 1658, Molière nouvellement arrivé dans la capitale joue déjà devant le Roi, dans la Salle des Gardes du Vieux-Louvre, sur un théâtre temporaire, et sa troupe se voit attribuer la Salle du Petit-Bourbon <sup>153</sup>. Elle jouera fréquemment devant le Roi, tandis que la démolition du Petit Bourbon forcera Molière à s'installer au Palais-Royal, après travaux. C'est précisément le 20 janvier 1661, soit dix jours après la signature du projet de construction de la salle du Louvre, que la Salle du Palais-Royal ouvre. Il faut cependant attendre l'été 1661 pour la création de ce qui deviendra la comédie-ballet, avec *Les Fâcheux* à Vaux-le Vicomte.

Quel était donc le répertoire joué en 1661 ? Quels effectifs musicaux étaient requis pour les ballets et le théâtre ? Il conviendrait d'étudier de plus près le répertoire de ces années pour mieux apprécier la salle des comédies domestique et de comparer de très près la salle du Palais-Royal sous Molière et les salles de Le Vau. Que s'est-il passé entre 1661 et 1664 qui pourrait expliquer la non utilisation, voire sans doute le non achèvement de la salle ? Les représentations à la Cour semblent se dérouler en majeure partie hors du Louvre désormais, et dans les palais extérieurs. Mazarin meurt en mars 1661, et son influence cesse très vite.

---

<sup>152</sup> Mon entretien avec Daniela del Pesco à l'occasion de la soutenance de Raphaël Tassin.

<sup>153</sup> Voir la chronologie en ANNEXE 2.

La journée d'études de l'ACRAS, dans le cadre d'un projet de restitution de *L'Ecole des Femmes*, le 30 mai 2015 <sup>154</sup>, était consacrée à la scénographie et au jeu. A la Fête des Rois de 1663, *L'Ecole des Femmes* est représentée au Louvre dans un Salon de "l'appartement bas de la Reine Mère", et en 1664 ce sera *Le Mariage Forcé*, avec les entrées de ballet de Lully, mais pas dans la nouvelle Salle de Comédie. Soit l'intérieur ne fut jamais aménagé, soit, compte tenu de la nature de la soirée, souper suivi de la comédie, le choix fut fait de jouer en salon - la scénographie de *L'Ecole des Femmes* se résumant à la Place de Comédie, le "carrefour comique" comme l'appellent mes collègues d'études théâtrales.

J'ai soulevé cette question de la nécessité de ne pas oublier ces scènes du Louvre; indifférence assez générale de l'audience, Pierre Pasquier (CESR Tours), communiquant, m'a fait remarquer que ces salles de palais devaient être très différentes des salles urbaines, etc. Certes, l'auditorium (la salle) des Comédies au Louvre est bien une salle palatiale de par sa configuration. Cependant c'est oublier deux points à mon sens: 1) que la scène devait quand même être adaptée au répertoire et aux troupes censées venir jouer devant la Cour; 2) que Molière en particulier fait ses débuts et sa carrière jusqu'à sa mort à Paris dans des salles ... de Cour précisément: le Petit Bourbon, le Palais Royal, théâtre certes réaménagé mais avec des éléments provenant du Petit-Bourbon, telles les loges. Sans compter ses nombreuses représentations à la Cour, dans les jardins ou Palais et Châteaux.

Fascinante par ce qu'elle promettait pour l'histoire des spectacles à Paris, cette salle constitue l'un des rendez-vous manqués lors du règne de Louis XIV. Une salle équivalente à la salle des comédies domestiques permettant le théâtre parlé mais aussi des œuvres lyriques ne sera construite qu'en 1786, à Versailles, et encore sous une forme provisoire; trois ans avant la fin de l'Ancien Régime.

---

<sup>154</sup> Séminaire international "Pour une mise en scène de *L'Ecole des Femmes* à partir des sources historiques, Journée d'étude théorique et pratique", Centre de Musique Baroque de Versailles.

## Chapitre 2 :

### Quelle grande salle pour les Palais du Prince ?

*Pour répondre aux défauts puis à l'abandon de la Salle des Machines, et à l'abandon de Paris comme siège de la Cour et du Gouvernement, vont être conçus trois grandioses projets successifs, qui restent dans les cartons. La problématique est celle de la grande salle qui conviendrait aux Palais successifs du Prince. Ces projets sont l'objet des développements qui vont suivre.*

#### ***1) La Grande Salle de Le Vau au Louvre - Analyse du Plan de Le Vau – D'Orbay dit du Pont de la Paix***

*Les figures 192 à 197 illustrent le développement qui suit.*

Le premier projet figurant sur le plan de Le Vau - d'Orbay dit du Pont de la Paix <sup>155</sup> est presque contemporain de la décision de construire la Salle des Machines, en 1659. Conçue comme salle provisoire en bois, puis installée dans la nouvelle aile des Tuileries, à construire, la Salle des Machines n'était peut-être, aux yeux de Le Vau, qui se heurtait aux exigences de Gaspare Vigarani soutenu par Mazarin, qu'une étape transitoire, destinée à la célébration toute proche du mariage royal l'année suivante. Ce document fort connu est généralement daté entre la fin de 1659 et le premier semestre de 1660, Alexandre Cojannot considère qu'il a été élaboré et envoyé à Mazarin avant le traité de paix et avant la démolition de la chapelle de

---

<sup>155</sup> Musée du Louvre, Recueil du Louvre, I, Folio 21.

Bourbon, entre août et septembre 1659. Sur ce grand plan d'ensemble figure la Salle des Machines, avec un plan esquissé de l'amphithéâtre pour les spectateurs, conforme dans ses grandes lignes à sa réalisation finale, le plan en paraît plus simple, mais les colonnes du cadre de scène sont plus nombreuses. Sur ce plan comme sur les élévations connues, la Salle des Machines apparaît invisible de l'extérieur, rien ne la distinguera d'ailleurs de la moitié méridionale du Palais des Tuileries quand elle sera achevée par Louis Le Vau. Si la séparation en deux corps de bâtiment avec toitures séparées, salle et scène, paraît moderne à nos yeux, elle est fortuite et empirique. La Salle des Machines ne comporte aucune porte sur l'extérieur, si ce n'est la porte sur la terrasse. L'entourage du Palais la coupe de la ville et en fait un lieu privé aux marges occidentales de la Capitale : à l'ouest les terrasses, à l'est une cour à laquelle on n'accède que par la rue des Quinze-vingt, et une entrée étroite au-dessus des larges fossés. La majeure partie du bâtiment donne sur une cour aux écuries.

Le plan ne donne aucune indication quant aux dispositions de la scène. Le Pavillon du Nord pose problème, selon l'avis que m'a donné Guillaume Fonkenell, il n'existe pas encore pour la représentation d'*Ercole amante*, et ne sera construit qu'à partir de 1664; A. Cojannot affirme au contraire que la construction de ce pavillon débute en 1660-1661. Le Pavillon figure sur le plan de 1659, sans aucune communication avec le bâtiment de la Salle des Machines, contrairement au pavillon méridional dit plus tard de Flore – peut-être en raison des risques d'incendie sur la scène ??? L'encombrement de la "vaste"scène en 1662 explique peut-être certains problèmes rencontrés lors de la représentation, qui disparaîtront en 1671 pour *Psyché*. Le pavillon est encore séparé par une paroi sur le plan de 1664-1665.

Le contraste est complet avec le projet de Le Vau (et d'Orbay ?) prévu au Sud-est du Louvre. Fort peu de lignes ont été écrites à ma connaissance sur ce projet de grande salle de spectacle, figurant pourtant sur un plan fréquemment reproduit.

La Salle est édifiée précisément sur l'emplacement de la Salle du Petit-Bourbon, utilisée pour les représentations à machines pour la Cour depuis 1645 comme *La Finta Pazza*, suivie d'*Andromède* en 1650. La démolition en est prévue pour 1660 et débute en octobre, avec pour conséquence, nous l'avons vu, l'installation précipitée de Molière au Palais-Royal. Elle s'ouvre au Nord sur la grande place devant le Palais du Louvre, par un perron et une entrée monumentale, déduction que je fais en raison de la porte flanquée des caractéristiques paires de colonnes. Cette place devant la façade orientale du Louvre, façade dont on sait quels

débats elle suscitera dans les années suivantes, semble être à mes yeux l'entrée monumentale du Palais : les deux entrées Sud et Nord de la Cour Carrée se caractérisent par un pavillon avec des escaliers simples, celle de l'Ouest est flanquée d'escaliers plus imposants, et d'une demi lune plus conséquente, mais elle donne sur la cour des cuisines. L'entrée orientale est la plus complexe : les édicules sont espacés, les refends plus marqués, le fossé ample, les deux escaliers particulièrement monumentaux dans le développement de leurs travées et paliers. A la façade orientale de la Salle répond le pavillon Nord de la Cour carrée. Le bâtiment de la Salle se développe amplement vers le sud, introduisant une légère dissymétrie, mais le rendant ostensible aux yeux des sujets qui observent la façade orientale du Louvre.

Du côté méridional, la Salle semble répondre à la galerie des peintures, dans l'état avant l'incendie et sa restauration par Le Vau : même nombre d'ouvertures de fenêtres, et aussi même façade monumentale méridionale, proéminente et reprise de manière incongrue et non nécessaire, introduisant une dissymétrie interne dans l'espace de la scène, totalement inutile, voire peu harmonieuse si elle n'est pas dissimulée dans des aménagements à l'arrière de la scène. L'essentiel semble pour moi de prolonger la scénographie du front de Seine bien plutôt que de suivre le tracé oblique des quais. D'ailleurs, l'étroitesse du passage laissé sur les quais par cette Salle suppose que Le Vau ne prévoyait ici sans doute pas une voie d'importance. L'effet est calculé depuis deux points de vue : face au palais devant les parterres, et depuis la rive gauche. Le point de vue actuel avec la place de l'Institut et le pont des Arts restitue assez bien l'idée initiale du Plan du Pont de la Paix. Au vide actuel de la rue et de l'esplanade de graviers doit se substituer le volume magnifié et terminal de la Salle prévue par Louis Le Vau. Ma restitution 3D en plan masse extrudé de l'ensemble du complexe palatial *in situ*, la navigation ou la visualisation immersive dans le modèle, confirment ces lectures, et rendent particulièrement sensible la dimension urbaine du projet.

D'une façon surprenante, Le Vau juxte à l'est la Salle par une annexe technique, qui forme une avancée inattendue sur l'alignement oriental. Mais le tracé au lavis d'un ensemble urbain bâti devant cette annexe et symétrique avec la partie septentrionale de la place, devait rendre peu visible cette dépendance, ce que confirme la navigation dans le modèle virtuel.

Il est difficile de restituer l'élévation précise de l'édifice et même du quadrilatère, mais

si mon hypothèse d'une intégration harmonieuse avec la Petite Galerie et l'achèvement du Louvre à partir du bâti préexistant est valide, le bâtiment de la nouvelle salle ne devait pas se démarquer de l'ensemble prévu par Le Vau.

Quelles sont les implications de ce projet, qualifié de contre-projet par les rares chercheurs qui s'y sont intéressés, Alice Jarrard et Alexandre Cojannot ? La salle me paraît avoir, contrairement à celle des Tuileries en cours de construction, une double fonction : salle de la ville – ou plutôt de la capitale d'un des plus puissants royaumes d'Europe, car son entrée monumentale est urbaine, en dehors de l'enceinte du Palais, et salle du Prince, à laquelle il peut se rendre par un passage depuis l'aile sud de la Cour Carrée.

Dans la mesure où une esquisse à main levée est fiable, la Salle est aussi longue que celle des Machines, avec un rapport salle/scène identique <sup>156</sup> ; mais la largeur supérieure de l'édifice permet une meilleure circulation latérale de part et d'autre de l'aire de jeu et des décors. Point qui devait être, de par mes simulations 3D, une difficulté réelle sur la Salle des Machines. Quant à la partie réservée aux spectateurs, elle diffère sensiblement du plan de celle des Tuileries. Si l'on y retrouve les éléments communs de l'époque, les colonnes du cadre de scène, le grand espace entre les gradins et la scène, le plan diffère par la présence d'un amphithéâtre en forme de grand U, plus large que celui de la Salle des Machines. Comme sur tous ces plans, les pointillés restent délicats à interpréter : le perron aussi est en pointillé. S'agissait-il de loges superposées, de gradins superposés ?

La légende "*grandes et petites comédies et ballets*" laisse envisager clairement une salle polyvalente, avec sans doute un espace scénique modulable selon le spectacle. Pour quel répertoire ? de la danse ("*ballets*", "*baladins*"), des décorations à machines ("*machines*"), du théâtre parlé ... Nous sommes à l'aube du règne effectif de Louis XIV et tout est encore possible. Si les formes dramatiques sont fixées, il n'y pas encore d'opéra français, et les ballets font l'objet d'une grande prédilection. La forme de l'opéra est encore, pour très peu de temps, mais Le Vau ne peut le deviner, le *dramma per musica* vénitien invité à Paris - Cavalli.

---

<sup>156</sup> Cf. la lettre de Mazarin à Buti du 18 août 1659 "*Je voy la différence d'avis qui est entre le sieur Vigarani et le sieur Le Veau sur la longueur du théâtre et il me semble que, sy par raison d'architecture et pour le faire plus beau il faut qu'il soit et plus long et plus large, il n'y a considération qui doive empescher de le faire à la perfection, quand mesme la maison de monsieur Le Tillier en devrait estre incommodée*".

*Dramma* associé aux intermèdes dansés de Lully, et l'œuvre est d'ailleurs qualifiée par Mazarin dans une lettre du 8 août 1659 au librettiste Buti de "*comédie du grand Ballet* ». L'annexe technique résout les problèmes que soulève sans doute déjà la Salle des Vigarani aux Tuileries, l'absence de place spécifique pour les artistes (le pavillon nord n'est peut-être pas achevé), et encore moins pour les encombrantes décorations. Le projet ne précise cependant pas la localisation exacte de ces emplacements de stockage et des "loges" pour les interprètes.

Telle quelle, cette salle ferme à l'est un long front de Seine, exceptionnel en Europe à cette date, et prend tout son sens dans le projet politique : les palais et surtout le Louvre achevé s'ouvrent vers la capitale, et sur le nouveau Pont de la Paix, paix liée au mariage que célèbrent la France comme l'Espagne, par des spectacles d'opéra (*Púrpura de la Rosa* et *Celos aun del aire matan* à Madrid, *Xerxes* et *Ercole amante* à Paris). La construction d'un monumental édifice de spectacle visible depuis les deux axes oriental et méridional prend son sens dans cette perspective ouverte par la Paix des Pyrénées : le Palais du pouvoir est désormais celui qui préside aux plaisirs dans une France protégée par les destins. Le Prologue d'*Ercole* célébrant "*Gallia fortunata*" ainsi que son grand Ballet final des Sept Planètes annonçaient un tel programme. Quelle part eurent Mazarin et le Roi dans ce dessein ?

Rien de tout cela n'était signifié par la grandiose Salle des Machines conçue dans la précipitation d'abord comme une salle de bois, puis intégrée très vite dans l'aile symétrique et définitive. En choisissant dans son plan de dédier un corps de bâtiment indépendant à cette Seconde Salle des Machines au Louvre, Le Vau résout le problème tout en lui donnant une lisibilité et une portée politique sans égales sans doute en Europe à cette date. Je ne connais aucune salle de spectacle dans les années 1660 aussi monumentale et connectée à un Palais, dans une grande perspective urbaine.

Nous ignorons pourquoi le projet ne sera pas retenu, ni même à qui il a pu être présenté. L'idée d'intégrer la Salle de l'Opéra au complexe du Palais du Louvre-Tuileries, continuera son chemin bien plus tard dans le siècle des Lumières, comme avec les projets de Boullée, rupture esthétique radicale, et de Percier-Fontaine - avec une différence : l'ouverture ne se fait plus vers la Seine ou la Place orientale, mais vers la Ville. La monumentalité symbolique de



l'intégration urbaine ne triomphera cependant qu'avec le Palais Garnier - l'Opéra de la bourgeoisie capitaliste dans l'environnement haussmannien, et l'Opéra Bastille, pseudo Opéra du Peuple mis en place par un pouvoir "socialiste », sur la Place du Peuple – la Bastille. A l'aune de l'histoire des Opéras de Paris sur trois siècles, on mesure alors l'importance historique et idéologique du projet de 1659, qui ouvrait la porte à une autre histoire de la forme opéra, de l'édifice opéra, et de la gestion d'un opéra, sans doute plus proche du développement ultérieur des Théâtres royaux qui se sont construits un peu partout en Europe dans les villes mêmes où résidaient les Cours.

## 2) La Grande Salle de Le Vau à Versailles

*La figure 198 illustre le développement qui suit.*

Nous allons retrouver la même équipe Le Vau - d'Orbay, pour un plan aux mêmes caractéristiques graphiques <sup>157</sup>, à destination du Château que Le Vau est en train de rénover et d'agrandir pour le Prince à Versailles. Là encore, ce plan a été fort peu commenté, et même les reproductions, en raison de son appartenance au fonds du National Museum de Stockholm<sup>158</sup>, ne rendaient pas justice au détail de la salle projetée. La récente numérisation m'a permis d'approfondir son interprétation. Étudié dans une publication en allemand, assez ancienne et peu lue, de Gerold Weber <sup>159</sup>, il est depuis essentiellement cité en source de seconde main, à partir de G. Walton et de Nancy Rivers, avec un rapide commentaire <sup>160</sup>. L'analyse, brève mais la plus pertinente, est encore celle de Thierry G. Boucher dans sa thèse <sup>161</sup>.

La résolution de la numérisation qui m'a été fort aimablement communiquée par le National Museum reste inférieure à celle de mes photographies pour le plan du Louvre, et la fermeture du National Museum ces dernières années ne m'a pas permis de consulter le document original. Mon analyse sera donc moins fine que pour les documents parisiens.

La salle est construite au sud-est du château, comme bâtiment indépendant, même si une esquisse à la sanguine et trois colonnes pourraient laisser supposer, comme le pense, Thierry G. Boucher une liaison avec le château, en tous points symétrique avec celle de la grotte, sur laquelle s'aligne la salle de spectacle<sup>162</sup>. Le bloc carré que constituent la salle (sans le proscenium ni la scène ni les annexes) et le vestibule est identique à celui de la grotte, la

---

<sup>157</sup> Thierry G. Boucher y reconnaît la manière du plan de l'atelier de Le Vau, et l'écriture de D'Orbay.

<sup>158</sup> THC2.

<sup>159</sup> Gerold Weber, "Theaterarchitektur am Hofe von Louis XIV," *Bollettino del centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio* 17 (1975) p.259-81.

<sup>160</sup> Guy Walton, *Louis XIV's Versailles* (New York: Viking, 1986) p.74. "A plan located in Stockholm reveals that Louis Le Vau first conceived of a design for a large, freestanding royal Opéra house at Versailles in 1669-70, to be constructed south of the château. The allocation of such a generous amount of privileged space on the palace grounds and the sheer magnitude of the building's size indicate that the performing arts of music, ballet, opera, and drama were to play a prominent role in the lives of Louis XIV and his court." Nancy R. Rivers *The Versailles Opéra* p.54. Ph. Beaussant mentionne également cette salle, *Les Plaisirs de Versailles* p.389.

<sup>161</sup> Thierry G. Boucher p 25-28.

<sup>162</sup> Thierry G. Boucher rappelle que Souchal soupçonnait que le sujet des sculptures de la façade sud construite en 1671-1672, les Muses, pouvait être en harmonie avec le théâtre projeté au Sud du château.

partie de la scène et des annexes s'aligne en retrait vue de l'ouest, sur le bord des réservoirs. On observe également sur le plan de Stockholm une seconde construction à l'opposé du théâtre, au Nord, après la grotte, qui a intrigué les chercheurs : une chapelle ? ou plutôt un grand salon de réception selon G. Weber, d'un schéma semblable à celui la salle de bal du parc, avec des jeux d'eau sur les réservoirs environnants. Cet édifice sans légende est aligné sur les façades occidentales de la grotte et de la salle de spectacle. Enfin, reliée à celle-ci à l'est, une petite aile symétrique de celle de la grotte donne sur la cour des cuisines. La grille fermant la Grande Cour est alignée sur l'extrémité orientale de ces deux ailes. Enfin une avant cour, précédant la Place flanquée des hôtels, est encadrée par quatre pavillons carrés, dans l'alignement de ces ailes. Le plan trace ensuite une vaste perspective depuis la route de Paris, avec des avenues ombragées et des pavillons symétriques. L'ensemble ne manque pas à la fois de grandeur et d'aération, les projets d'extension urbaine étant clairement rejetés sur les côtés de l'immense triangle. Si le contexte est bien différent de celui du Louvre, il est évident à mes yeux que le plan de Stockholm fait apparaître le même souci d'intégration totale et harmonieuse dans l'environnement. Avec la grotte de Thétys et le Salon (s'il s'agit d'un salon), le théâtre est la troisième composante des édifices de réception latéraux à l'Enveloppe et aux extensions, édifices condamnés par la réalisation des grandes ailes du Midi et du Nord. La Vue du château de Versailles sur le parterre d'eau vers 1675 <sup>163</sup>, donne une bonne idée du site vu depuis l'ouest. La Vue du château et des jardins de Versailles, prise de l'avenue de Paris, par Pierre Patel, 1668<sup>164</sup>, depuis l'est permet aussi de se représenter la localisation exacte de la salle projetée, à proximité de l'église, et l'emplacement des annexes qui suivent la pente des jardins du midi.

Pour la disposition de l'édifice lui-même, Thierry G. Boucher relève une aire hexagonale en gradins, la perspective de la scène, un proscenium de type italien, avec son entrée ville située latéralement au proscenium, une entrée triomphale de type italien; la scène est moins étendue que celle de la Salle des Machines; la dénivellation entre le château et la ville au sud-est est habilement utilisée selon lui pour loger les machines des dessous. Un Vestibule à l'ouest s'ouvre par trois arcades sur les jardins, comme la grotte de Thétys. Je note un haut dais rectangulaire, des balcons soutenus par huit piliers, un cadre de scène à trois colonnes

---

<sup>163</sup> École française, XVIIe siècle. Château de Versailles, MV727.

<sup>164</sup> Ibid., MV 765.

fermant l'orchestre. Comme dans les salles palatiales, un espace apparaît entre cet orchestre et l'amphithéâtre proprement dit. La scène est disposée selon un bâti différent de la Salle des Machines, davantage inspiré par les projets de la Salle des comédies domestiques. Les murs de refends, au nombre de trois, ferment progressivement l'espace des coulisses, et des parois intermédiaires divisent encore l'espace. Les plans de décorations sont au nombre de neuf, et les deux parois intermédiaires esquissent là encore une division en trois scènes, à l'italienne. Cette scène est flanquée, avec des communications généreusement distribuées, de trois espaces annexes. Le premier sur le flanc oriental, de forme allongée, le second dans son prolongement au sud, mais ayant en commun avec le dernier une couverture marquée par des croix de pointillés, sans doute des voûtes. six piliers massifs assurent la solidité de ce dernier grand module carré. La façade méridionale de la Salle de spectacle donne par des fenêtres sur un parterre.

Thierry G. Boucher s'interroge pour la salle de spectacle sur l'éventuelle collaboration de Carlo Vigarani, dont on verra plus loin le souci de fonctionnalité dans ses projets de Salle des Ballets.

Le projet doit être situé dans le contexte chronologique de la complexe élaboration du château de Versailles sous Louis XIV. Rappelons que le noyau central, le château de son père, avec des hésitations, sera toujours conservé, et que le raccordement d'un palais plus vaste et plus somptueux sera un problème récurrent, y compris encore au temps de Louis XVI.

En 1664-1665 le Roi, sans doute mécontent des observations de Colbert sur les projets pour ce château, retourne vers Paris et fait achever les Tuileries, pour ne reprendre qu'en 1668 les travaux à Versailles avec "l'Enveloppe" conçue par Le Vau. Dans la même période a été édifée au Nord la Grotte de Thétys, en 1665-1666. C'est donc probablement en 1669-1670 qu'est tracé le projet THC2, un an ou deux avant la mort de Le Vau et les futures modifications importantes de l'Enveloppe, avec la Galerie des Glaces, les Ailes du Nord et du Midi.

Pour l'heure, la doublure de pierre appareillée et sculptée que Le Vau conçoit autour du vieux château évoque bien plutôt une somptueuse *villegiatura* italienne, avec sa terrasse offrant une façade dynamique et bien plus rythmée que ne sera le monumental palais que nous voyons aujourd'hui. Le château d'un Prince à la campagne, pas encore le château du Pouvoir. Un lieu de fête et de réception, où le Prince accueille ses sujets, les ambassadeurs étrangers, avec ses jardins, sa grotte, tout prêts pour des fêtes. Une salle de spectacle dans ce contexte, pour l'atelier de Le Vau, ne se conçoit pas sans une certaine intégration dans l'espace général, et sans

non plus les annexes indispensables à son bon fonctionnement, comme il l'avait déjà pensé en 1659 en contreprojet de la malcommode Salle des Machines imposée par Mazarin. Une salle dans les jardins, mais plutôt située à la limite entre ceux-ci et le village de Versailles, son église, son cimetière. Cependant, à la différence de la Grande Salle du Louvre, il n'est pas question d'ouverture monumentale vers ce qui n'est pas une capitale, ni même encore une ville. On se contente d'un escalier donnant sur la place de l'église.

### ***3) La Salle des Ballets à Versailles après Le Vau d'Orbay : Vigarani, Mansart***

***Les figures 199 à 202 illustrent le développement qui suit.***

Si le projet de l'atelier Le Vau ne semble pas avoir eu de succès, en raison de la rapide transformation du chantier, le principe d'une Salle des Ballets est toujours à l'ordre du jour. Le premier emplacement prévu demeure au sud du château. Ce sont deux projets Robert de Cotte au pavillon des cuisines donnant sur la cour des Princes, un projet au rez-de chaussée dans le corps central près du passage de cour royale vers le jardin sous la salle des Gardes.

En O/1/1767,1, pièce 23, est figurée une salle côté sud de la Cour des Princes, en fer à cheval resserré. Le plan à retombes sans doute pour la même localisation, dans les papiers Robert de Cotte <sup>165</sup> dessine un amphithéâtre pour le roi, un parterre, un orchestre et des loges, une scène à sept plans et quatre longues costières d'arrière scène, comme à l'Opéra du Palais Royal. L'ouverture du cadre de scène est de trente pieds, pour une profondeur égale jusqu'à l'arrière scène. Il n'y a aucun dégagement ni local possible et les accès sont limités. Les légendes et commentaires dressent une comparaison avec l'Opéra de Paris. La trop faible hauteur sous plafond pour les deux projets les rendit sans doute sans suite.

---

<sup>165</sup><https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55000926m.r=Plan%20de%20la%20salle%20de%20spectacle%20%C3%A0%20Versailles%20projet%20pour%20l%27Op%C3%A9ra?rk=21459;2>

Titre : [Plan de la salle de spectacle à Versailles : projet pour l'Opéra] : [dessin] / [Robert de Cotte] Auteur : Cotte, Robert de (1656-1735). Dessinateur Format : 1 dess. : crayon noir, plume et encre brune ; 37 x 34,7 cm Référence bibliographique : Robert de Cotte, 2554 Identifiant : ark:/12148/btv1b55000926m Source : Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, Réserve HA-18 (49)-FOL Notice du catalogue : <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40261932d> .

La Salle des Ballets se déplace ensuite vers l'aile du Nord. Les projets de Carlo Vigarani et de Hardouin-Mansart ont été souvent étudiés, tout particulièrement par Thierry G.Boucher dans sa thèse, qui montre les difficultés à trouver une solution cohérente dans la distribution des espaces d'un théâtre princier, ou la petitesse de la salle disproportionnée par rapport à la scène dans la proposition de Carlo Vigarani en 1685. Je passerai rapidement, n'ayant guère trouvé de nouvelles approches, me limitant à situer quelques étapes et errances.

Un intérieur au lavis <sup>166</sup>, et un autre sans détail des ordres, avec deux étages de balcons, ou un seul, rappellent la typologie de la Salle des Machines. Une salle parallèle à la façade, selon l'axe nord sud, de l'atelier de J. Hardouin -Mansart, vers 1679, présente encore une typologie inspirée par la Salle des Machines pour le haut dais et le proscenium, et par le Teatro Farnese pour l'amphithéâtre, qu'elle associe à une scène de treize plans sans interruptions, comparable à celle du projet des mêmes architectes pour Saint-Germain. Les communications avec le château comme avec l'extérieur sont généreuses, une pièce est prévue pour les comédiens, et la façade sur rue apparaît monumentale. Globalement, le projet tient ses promesses et constitue, avant la version finale de Gabriel, et avec le projet de Le Vau, la meilleure proposition. L'autre projet de l'agence Hardouin-Mansart propose une salle assez petite opposée à un vaste espace scénique côté rue, préfigurant l'espace définitif de 1770. D'autres projets réduisent encore la taille de la salle au profit d'un salon en rotonde situé côté jardin. Carlo Vigarani, lui, place en 1685 ce "Grand Salon" au-dessus de la salle dans son projet <sup>167</sup> ... Le salon ovale survit encore dans des plans du siècle suivant, réduit, avant de se muer en Foyer rectangulaire définitif.

Manifestement, la plupart des solutions se concentrent davantage sur la disposition des parties que sur la problématique de l'espace scénique lui-même. Sauf Carlo Vigarani. Le cahier des charges noté en marges des esquisses de son projet, mérite d'être lu (voir figures 66-67), car il pose tous les problèmes récurrents des salles de la Cour de France: alignement des dessus et dessous (règle que rappellera encore Boullée dans son *Essai* cent quinze ans plus tard), largeur suffisante de la cage de scène, risque de pourrissement des dessous de scène, éloignement des loges des acteurs, absence de magasins et d'ateliers des peintres. Les critiques sont fermes contre la Salle des Machines de son père, mal conçue aux yeux de Carlo. Le Théâtre de 1770 ne résoudra ni le risque de pourrissement ni un aménagement rationnel de

---

<sup>166</sup> BNF Estampes HI 86514.

<sup>167</sup> Estampes, et AN VA 63 n°29 daté du 17 janvier 1685.

loges, ni encore moins la nécessité des ateliers. Quant aux magasins de décorations, bien que proches, ce seront des hangars qui ne cesseront de poser des problèmes avant leur disparition au siècle suivant, sous la vétusté.

Ce projet de Vigarani, soulève également une question que je n'ai guère vue abordée dans les études sur l'Opéra Royal. La salle qu'il a prévue au bout de l'Aile Nord a une toiture, y compris au-dessus de la scène, d'une hauteur inférieure à celle de la grande façade du château de Versailles côté jardins, monumentale façade, s'achevant en terrasses masquées derrière une ligne continue sommitale dans le ciel. Cette unité, préfigurée par l'Enveloppe de Le Vau, et poursuivie à une échelle grandiose par Mansart, dans un dialogue permanent entre le ciel, les parterres et l'eau, sera rompue à deux reprises. D'abord, par la Chapelle Royale, dont la version définitive dépassera cette ligne horizontale. On donne comme explication que seul Dieu est au-dessus du Roi de droit divin. Soit. Mais pas le théâtre. L'ouvrage final de Gabriel ne fera que croître en hauteur, jusqu'à dépasser la ligne de faite telle une excroissance incongrue au bout de l'aile Nord, apportant déséquilibre et ponctuation dénuée de tout sens architectural. Mais la démesure des machines, dépassant celles du Palais Royal, nécessitait une telle hauteur de charpente. Quant à la façade sur les réservoirs, Thierry G. Boucher <sup>168</sup> critique sévèrement sa monumentalité même, dénuée de sens à cet emplacement : *"Le Premier Architecte demeure attaché au prestige de la façade héritée du Grand Siècle [...].L'échec de Versailles est encore plus sensible du fait que cette façade officielle ne correspond à rien. Elle ne génère aucune perspective, perdue au sommet de la masse imposante des réservoirs et cernée par des bâtiments utilitaires. Elle entre même en contradiction avec le programme du théâtre de cour intégré au palais."*

A partir de 1685 la construction d'une Salle des Ballets et même l'achèvement de l'aile semblent sinon dans l'impasse, du moins très ralentis pour toutes sortes de raisons : la guerre, les difficultés financières, le décès de la Reine et l'arrivée de Mme de Maintenon, ... Cependant, la documentation iconographique qui nous est parvenue montre l'aile nord en cours de

---

<sup>168</sup> p.225.

travaux encore en 1688, travaux dont Thierry G. Boucher fait l'analyse détaillée dans sa thèse  
169 .

Ce n'est que sous le règne de Louis XV à partir des années 1740 que le projet de Salle des Ballets sera repris, dans une équipe où le rôle de Gabriel sera important, et qui aboutira après plusieurs interruptions, à la construction en urgence de la salle que nous connaissons aujourd'hui sous l'appellation d'Opéra royal, quatre ans avant le mariage du Dauphin.

---

<sup>169</sup> O/1/1768/n°52 coupe : substructions de la salle à hauteur de 5.8m, 2 colonnes tronquées avant-scène et 2 pilastres de la porte du proscenium; une seconde colonne tronquée précédant une autre porte donnant sur galerie; l'implantation des colonnes du futur théâtre est semblable à celle de la coupe datée du 17 janvier 1685 CP VA 63 no 29, mais aussi de BNF Estampes 78e t VII.



## ***Conclusion :***

### ***Les petites Salles de Comédie***

***Les figures 203 à 214 illustrent le développement qui suit.***

A défaut d'une grande salle permanente des ballets, ou même d'une salle des comédies domestiques ressemblant à un véritable théâtre, la Cour de Louis XIV va se contenter d'un petit "ordinaire" dédié aux voyages réguliers des comédiens, situation qui va devenir pérenne jusqu'au second tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle ! Diverses raisons ont été évoquées pour cette résignation, que ce soit financières, d'intérêt personnel du Roi, ou de priorités. C'est sans doute une conjonction de circonstances qui conduit à cette solution mineure, au moins durant le règne de Louis XIV. Les grands spectacles de Saint-Germain ou des jardins de Versailles sont déjà du passé quand est installée une petite salle de comédie au-dessus du passage de la cour des Princes.

#### **1) Versailles**

Cette salle de la Comédie ayant déjà fait l'objet de publications récentes, je me limite à en souligner les caractéristiques permettant de la situer dans cette revue des espaces du premier règne. C'est une salle sobre, dans sa première version, avec un balcon pour le Roi et des gradins, une scène qui ressemble à une estrade avec des loges et des parois formant une petite aire de jeu trapézoïdale. Il n'y a pas de décorations, il s'agit plutôt d'un théâtre en chambre que d'une véritable salle de spectacle. Cependant, les archives des Menus fournissent, pour cette période, des informations sur les spectacles invités, qui sont loin d'avoir été encore exploitées par la recherche. Remaniée à plusieurs reprises depuis la Régence, la salle n'est l'objet d'une transformation importante de la scène avec enfin trois plans de coulisses qu'en 1762. Les comptes des Menus fournissent des *Mémoires* de frais détaillés sur ces travaux, mais c'est le récit de La Ferté dans son *Journal* qui montre à quel point cette salle devenait insupportable,

et qui furent les commanditaires à l'origine de la rénovation : *"J'ai été hier à Choisy où j'ai vu, selon le désir de M. le duc d'Aumont, M. Gabriel au sujet du nouvel arrangement que Mgr le Dauphin demande dans la salle de Versailles. M. Gabriel m'ayant communiqué ses projets, j'ai été d'avis qu'on ne fit rien du tout, si on ne faisait pas la dépense comme elle doit l'être pour procurer des commodités au moins relatives à la petitesse du local. M. Gabriel s'étant récrié sur le peu de temps qu'il avait devant lui, j'ai engagé le sieur Girault, machiniste des Menus, à entreprendre cet ouvrage; ce à quoi il a consenti, non sans peine et sur une parole certaine de ne point manquer de fonds. A cet effet, M. le duc d'Aumont m'a conduit chez Mme de Pompadour qui a fait assurer 24 000 livres de fonds"* <sup>170</sup>. La scène demeurera trop petite, malgré ces aménagements. *"J'ai été, avec M. Hébert, chez Mme de Villeroy, où les directeurs de l'Opéra ayant représenté que c'était sacrifier l'acte de Zelindor que de le donner sur un aussi petit théâtre que celui de Versailles, on s'est décidé pour l'acte de Baucis et Philémon comme pouvant le mieux amener la décoration en diamants."*<sup>171</sup>.

## 2) Trianon

Quelques années après l'installation définitive de la Cour à Versailles, est construite vers 1688 une seconde salle de comédie dans le Trianon. Elle est évoquée par Dangeau le mercredi 3 décembre 1688, représentation où jouèrent les Comédiens Italiens, précédés par de la musique, à laquelle participa le jeune Marin Marais, et la musique du roi joua dans les entractes. Elle fut détruite en 1703, elle était située dans l'aile du nord-est, à droite de la cour, entre le salon de musique et l'antichambre des jeux. Son plan était assez semblable à celui de la salle du château, avec une tribune royale, des tribunes latérales, un portique autour de la salle, et un orchestre démontable pour un bal, comme Dangeau le rapporte au 28 février 1702. On y donnait l'été la comédie en soirée à huit heures. Ces caractéristiques, sa situation au Trianon et son environnement immédiat, en faisaient à mes yeux davantage une salle de villégiature qu'une salle de l'ordinaire.

---

<sup>170</sup> P.81-82 16 septembre 1762.

<sup>171</sup> P.99 Samedi 11 décembre 1762.

### 3) Fontainebleau

La salle de comédie de Fontainebleau est un cas particulier, que nous allons rencontrer tout au long de cette thèse. Sous Louis XIV, les informations demeurent très succinctes, tout comme l'aménagement probable du lieu devait être assez limité. Les rares archives des Menus là encore attestent de l'usage du lieu, mais ne donnent aucune idée de cet aménagement. La source la plus importante est un plan du château dressé en juillet 1682<sup>172</sup>. Le grand salon situé au premier étage de l'Aile du Primatice, y est divisé en deux parties. Dans la première est figuré un petit haut dais pour le Prince, dans l'axe de la scène, pour le point de vue privilégié sur la perspective. La seconde partie comprend les installations scéniques : en pointillés, ce qui semble être deux loges latérales encadrant l'espace sans doute dédié aux musiciens, puis à partir de la rampe, une succession de sept plans de coulisses, et un huitième plan de lointain ; peu après est montée une cloison avec trois ouvertures, l'une centrale, les deux autres latérales, qui mènent à une arrière-scène, sans doute pour les comédiens et les décorations. Les deux plans diffèrent en ce que le haut dais est plus détaillé sur l'un des deux avec une ligne de pointillés marquant l'orchestre plutôt que l'avant-scène, et la cloison de séparation est en lavis noir, plein, ce qui désignerait plutôt une maçonnerie intérieure. Le plan général est déjà celui du futur théâtre de 1724, et surtout de 1754, sans les gradins et loges de la salle. Des machines complexes étaient sans doute inutilisables dans ce dispositif, sans véritable dessous ni cintres, mais l'aération de l'ensemble et les huit plans permettaient une scénographie impensable à Versailles, l'année même où la Cour et le gouvernement s'y installent définitivement. Le théâtre construit en 1724 privilégiera la salle au détriment d'une scène, avec très peu de plans et de profondeur, s'avançant entre les loges latérales et limitée au lointain par des loges d'arrière-scène. Il faudra attendre les travaux de 1754 pour retrouver une scène de proportions analogues à celle de Louis XIV, mais mieux équipée.

---

<sup>172</sup> Ce plan existe en deux exemplaires aux Archives Nationales, l'un avec légendes, N/III Seine et Marne n°89 pièce 5 "*Plan du premier estage du chateau de Fontainebleau, fait ce 11 Juillet 1682*", "*Salle de la Comedie*", "*Théâtre*", l'autre sans légendes N III Seine et Marne n°89 pièce 1, "*Plan du principal estage de Fontainebleau*".





## ***SOUS-PARTIE II***

# ***Les Espaces démontables ou prévisionnels***

*Le règne de Louis XIV n'a finalement connu qu'une salle véritablement complète, celles des Tuileries, utilisée deux fois. Les autres salles furent plutôt des aménagements, Flore, Saint-Germain, Fontainebleau, ou de petites structures comme à Versailles et Trianon. Pour apprécier cette caractéristique, il convient de prendre en compte le rôle considérable que jouèrent les structures démontables ou provisoires, appelées "prévisionnelles", pendant le règne de Louis XIV et bien au-delà, jusqu'à la fin de l'Ancien Régime.*



# Chapitre 1:

## Les Espaces extérieurs

### *1) Versailles, les salles du Parc*

Souvent citées et étudiées, les représentations dans les jardins de Versailles au XVII<sup>e</sup> siècle constituaient des étapes spatio-temporelles d'un parcours festif éphémère. J'aborde rapidement ces lieux connus sous l'angle de la typologie dans le développement qui suit.

De 1664 à 1674, ces théâtres d'un jour, d'une soirée, sont réalisés sous la conduite de Carlo Vigarani, Le Vau assurant la réalisation d'autres lieux comme une salle de bal. Une structure de charpente est dissimulée par un habillage de verdure ou de tapisseries, évoquant le cadre "naturel" des Fêtes. Comme la représentation exige un éclairage à la bougie, avec abondance de girandoles, lustres et chandeliers, le lieu doit être suffisamment sombre, et protéger ses occupants de la lumière et du vent; un velum forme toit au-dessus du lieu : il avait, selon Félibien pour fonction de "*défendre contre le vent le grand nombre de flambeaux et de bougies qui devaient éclairer le théâtre dont la décoration était fort agréable*". L'ornementation du cadre de scène de ces théâtres éphémères est toujours luxueuse, comme il sied à un Prince. Cependant, l'intégration dans l'ensemble des jardins du château est une constante caractéristique des Fêtes de Versailles. Il faudra attendre le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle pour voir réapparaître, très ponctuellement, ce type de spectacles, adaptés au goût du jour. Dans les jardins sous Louis XV, on peut citer deux occurrences significatives. Le duc de Luynes rapporte que le 3 septembre 1748, Madame de Pompadour organisa pour le Roi une représentation surprise dans un bosquet de Versailles, suivi d'un bal. Le cas le plus intéressant est celui des Fêtes célébrant le mariage du dauphin en 1770, cette fois abondamment documenté par les archives des Menus. Trois théâtres, du sieur Gaudon, du Sieur Nicolet, seront construits à Versailles pour une fête nocturne le samedi 19 mai 1770. Marie-Antoinette dans les années suivant l'avènement de Louis XVI reprendra la tradition dans le jardin du Petit Trianon, en organisant des spectacles le 15 juin 1777 en l'honneur du voyage de Joseph II en France. Le 3 septembre 1777, ce sera la foire dans les jardins avec divers spectacles, et en avril 1779, les



danseurs de corde de Nicolet y font leurs démonstrations sur une espèce de théâtre et de salle. Mais tous ces évènements n'ont plus la puissance évocatoire et symbolique des Parcours voulus par Louis XIV.

Les représentations peuvent avoir lieu également dans un cadre plus architecturé, en appui à un édifice. Les deux cas sont ceux de la grotte de Thétys, et de la Cour dite de Marbre. Leur nature diffère quelque peu. La grotte se prête à une transformation en *frons scaenae*, telle un nymphée ouvrant sur des perspectives intérieures illuminées, devant lesquelles jouent les acteurs. Au contraire, les dispositifs de la Cour de Marbre rappellent de très près le *teatro in cortile* des Italiens de la Renaissance. Sous Louis XIV, il n'y a pas de décor machiné, seulement les alignements d'orangers, toujours comme un écho harmonieux des jardins de Versailles. Sous Louis XV, ce sera un véritable théâtre qui sera construit. Peu étudié, ce dernier mérite une analyse plus approfondie grâce aux archives particulièrement abondantes.

## ***2) Versailles, la Cour de Marbre sous Louis XIV et Louis XV : la nostalgie du Teatro in cortile***

La Cour de Marbre de Versailles, appelée Cour de la Fontaine encore en 1674, est la partie la plus somptueusement ornée de l'ancien château, donnant vers les grandes cours d'entrée et la ville. C'est l'axe d'accès privilégié depuis Paris. Les représentations données dans cette Cour sous Louis XIV ont déjà été largement commentées, je me borne à les citer pour *mémoire*; un ballet y est produit en 1672, et en 1674 c'est la tragédie lyrique d'*Alceste* avec ses douze orangers de chaque côté, l'éclairage des croisées des deux premières cours et de l'entablement, par des lumières placées à un demi-pied l'une de l'autre. Il n'y a pas de décorations.

Longtemps délaissée, cette cour est le cadre au début du nouveau règne d'un somptueux spectacle célébrant la naissance du Dauphin et évoquant par son ampleur les fêtes du siècle précédent. Le *Ballet et Concert du Parnasse*, monté le 5 octobre 1729, est un ouvrage

composé à la hâte pour l'occasion sur un livret de l'Abbé Pellegrin par Colin de Blamont. Ce dernier assemble des fragments d'ouvrages lyriques de Lully, Campra, Destouches et de lui-même. Cinq Entrées se succèdent : *Apollon et les Muses*, *La Muse Lyrique*, *La Muse Pastorale*, *La Muse Héroïque*, *Le Génie de la France*. Selon l'*Eloge historique de feu M. de Blamont*,<sup>173</sup>, le spectacle dura plus de trois heures, " *quoique fait à la hâte*". Le *Mercur* de décembre 1729 donne la description la plus complète de nos sources, p. 2921, dont je cite le développement principal qui va permettre de mieux suivre les énumérations des comptes :

*"ce qui composa en tout près de 200 personnes de théâtre, spectacle qui n'avait jamais encore été donné avec tant de magnificence. Il fut exécuté sur la Cour de Marbre du Château de Versailles, que l'on avait couvert à cet effet, et au devant de laquelle on avait élevé un théâtre capable de contenir tout le nombreux assemblage de musiciens et de Danseurs. Les musiciens étaient habillés de longues robes de taffetas de différentes couleurs, et couronnés de laurier.*

*La scène représentait le Parnasse au haut duquel l'on découvrait Apollon tenant dans ses bras le jeune Dauphin que Minerve venait de lui remettre pour prendre soin de son éducation. Les Muses caractérisées de leurs différents attributs lui rendaient leurs hommages. Quatre grands Palmiers chargés chacun de 14 lustres éclairaient la partie du théâtre qui avançait dans la Cour de Marbre. Le reste de la Salle était illuminée d'une infinité de lustres et de girandoles.*

*Le Roy, les Princes, les Princesses, les Ministres Etrangers et toute la Cour étaient aux croisées de la Cour de marbre décorées en forme de loges avec des tapis très riches. Le parterre était rempli d'amphithéâtre et de formes de velours ornées d'un concours de personnes de grande considération de Paris. Ce grand spectacle finit par un Vive le Roy, qui fut chanté en musique par tous les chœurs de musiciens, et accompagné de trompettes, timbales et tambours. Ce concert fut donné par ordre de M. le Duc de Mortemart premier Gentilhomme de la Chambre, et par les soins de M. Lefebvre Intendant des plaisirs du Roy, et Trésorier Général de la Maison de la Reine."*

La notice la plus fiable et la plus récente sur cet événement est celle du musicologue B. Dratwicki, Centre de Musique Baroque de Versailles, base Philidor<sup>174</sup>, elle cite des extraits

---

<sup>173</sup> s.l. [Paris], s.d. [1760], p. 17.

<sup>174</sup> <http://philidor.cmbv.fr/Publications/Catalogues-d-auteur/Catalogue-de-l-oeuvre-de-Francois-Colin-de-Blamont-1690-1760/Oeuvres/COLIN-DE-BLAMONT-Francois-1690-1760-arrangeur-LE-PARNASSE-ballet ->

des comptes d'archives de la cote O/1/2858, sans les passages sur la construction, que je vais analyser, car ils sont probablement inédits. Il s'agit de l'un de ces registres des dépenses, qui peuvent comporter la copie au net des *Mémoires* fournis en pièces justificatives par les entrepreneurs et personnels des Menus, pièces aujourd'hui perdues. La partie consacrée aux Fêtes de Versailles, classée en Dépense extraordinaire, est d'importance, "*Fêtes données par le Roi à l'occasion de la naissance de Monseigneur le Dauphin*", fol. 168 - 284. La section intitulée "*Deuxième Fête Ballet et Concert du Parnasse représenté devant Sa Majesté à Versailles le 5 octobre 1729 à l'occasion de la naissance de Monseigneur le Dauphin*" fol. 180 ss comporte les informations essentielles sur la réalisation du théâtre.

C'est principalement Dumas "*autre menuisier des Menus Plaisirs*" qui est en charge de la "*construction d'un théâtre qui a été dressé sur la cour de marbre à Versailles où était représenté le Mont Parnasse pour y donner un ballet et concert devant Sa Majesté où toute la musique du Roi chambre, symphonistes et partie de celle de l'opéra ont représenté le 8 octobre 1729 à l'occasion de la naissance de M. le dauphin, ainsi qu'il est ci-après détaillé*". Il demande le paiement de 16 292 livres pour ce chantier. 16 compagnons et 20 autres compagnons menuisiers travaillent jour et nuit "*souvent jusques à deux heures après minuit heure du coucher du Roi*", du 14 septembre au 15 octobre, à "*construire la charpente dudit théâtre avec la clôture pour le renfermer, les loges pour habiller les acteurs et actrices, l'amphithéâtre, les escaliers nécessaires pour le service et autres charpentes*", aidés de 4 manœuvres "*tant pour servir les charpentiers et menuisiers que pour porter les bois et ustensiles nécessaires auxdits ouvriers*".

L'énumération des bois fournis fol.195 ss "*Au Sr Dumas pour tous les bois neufs qui sont entrés dans la construction de ladite salle*", avec ses milliers de pièces, atteste l'ampleur des constructions de charpente tant pour la salle que pour les illuminations.

On lit plus précisément fol.197 la mention des cassettes pour supporter les palmiers chargés de lustres, longues de 6 pieds, en chêne, les arbres de sapin pour ces palmiers mesuraient, avant travail, 18 pieds de haut, soit près de 5 m. Le chantier est mené dans une telle précipitation que les compagnons ont du réaliser quatre autres arbres en chêne de 20 pieds, les premiers étant arrivés trop tard de Paris. C'est Briant Maître charpentier qui réalise les ouvrages

---

Auteur de la notice : Benoît Dratwicki, Date de diffusion : décembre 2007 ; dernière modification : janvier 2011. Cette notice détaille les sources musicales.

nécessaires au théâtre, pose des cordages et des bannes tendues sur la cour (fol.200 verso). Devant la manque de bras, les Menus durent du faire appel à d'autres maîtres charpentiers, dont Girardin, le jour même du spectacle (fol. 201 verso).

Les quatre palmiers prévus pour éclairer la salle sont l'objet de longues mentions dans le Registre fol 201 verso ss Védy fournit pour les palmiers 18 branches de gros carillon de 6 pieds, les cintre pour en faire des banches et les boulonne sur les arbres, les branches sont assujetties à l'aide de clavettes, on fixe et soude les branches portant les lustres, les répare ou les allonge. Le détail particulièrement long de ce qui est sans doute la copie de son *mémoire* insérée dans le registre, laisse deviner un travail spécialisé, mais réalisé en toute hâte à partir de récupération du fonds des magasins, improvisé sur place, ainsi il faut renforcer par des fils de fer les branches de palmiers afin de les retenir en place "*à cause du poids des lustres*". Un autre serrurier intervient sur ces palmiers qui ont visiblement donné beaucoup de mal à réaliser, avec la fourniture de 30 barres de fer de 6 pieds. Le maître ferblantier Lecomte fol. 213 verso ss collabore aux palmiers, et signale des branches cassées lors de la forge, et 102 autres cassées lors du transport de Paris à Versailles "*Soixante livres pour tous les feuillages de fer blanc qui sont restés au magasin attendu qu'on ne pouvait savoir au juste ce qu'il en fallait*" (fol. 215 recto et verso). Un autre ferblantier Blanchard travaille aussi sur ces impossibles branches des quatre palmiers qui devaient "*éclairer la Salle du ballet et concert du Parnasse sur la cour de marbre*", et Mme Bazillon les met "en vermeil".

Enfin, il faut sans doute également renforcer la charpente du théâtre, car Védy livre quatre équerres de 2 pieds. On apprend par ce même état de frais que des bras et girandoles devaient éclairer la salle et la scène.

Perrault noté "*Perrot*" est le peintre qui réalise la décoration du Parnasse fol. 207 ss. Précis à son habitude, il nous donne la plantation et les dimensions des toiles. L'horizon mesurait 7 toises 1 pied et demi sur 12 pieds de haut, encadré de deux pentes d'horizon de 14 pieds sur 12 de haut, soit un lointain de perspective mesurant près de 26 ou 27 m de longueur sur 4 m de haut seulement. Cet horizon avait un retour de 6 pieds de haut peint en paysage, sur une toile de 34 pieds de haut sur 17 de large (11.50 m x 5.70m). Le Mont Parnasse était peint sur 5 "*travées*", la première "*en rochers avec arbres et fleurs*" de 30 pieds de large sur 8 de hauteur, 10m x 2.70m, les suivantes étaient peintes de même : la seconde en 2 parties, en paysage, arbres, gazon et fleurs, 24 pieds x2 sur 10 pieds de haut, la 3ème de 45 pieds sur 18 pieds, la 4ème de 39 pieds sur 12, "*la 5ème faisant le sommet du Parnasse*" 32 pieds sur 12. Bertin et

Van Loo, aidés de deux autres peintres, sont chargés de la peinture des 21 figures en coloris avec Pégase. Comme pour le Ballet des *Eléments* créé aux Tuileries en 1721 dans un théâtre intérieur construit pour la circonstance, la décoration comprenait un soleil de fer blanc et carton doré et argenté, mais sans les effets d'éclairage de ce dernier.

La réalisation des décorations de toile peinte posa également quelques soucis, fol. 210: il fallut faire deux autres morceaux d'horizon de 22 pieds de haut et réparer les décorations gâtées (sans doute par la pluie) et agrandir certaines toiles, comme la troisième travée de 3 pieds par chaque bout. Tous ces détails, frais et travaux supplémentaires, dont j'ai cité les plus caractéristiques, sont la preuve d'un spectacle conçu dans l'urgence, sans la préparation nécessaire à la réalisation correcte des décors, et ce qui aggravait la situation, dans un lieu dont personne n'avait la pratique en tant qu'espace scénique.

Il fallut aussi faire des raccords autour des rampes dont le dedans était peint en cramoisi, afin de les uniformiser avec le décor du Parnasse, par des motifs de gazon. Le manque de personnel spécialisé apparaît fol. 211 recto, pendant 2 jours 3 personnes furent employées à trouver des peintres en marbre "*pour peindre le Parnasse qui devait être exécuté en marbre*".

C'est l'un des Slodtz fol. 211 verso ss qui réalise les "*modèles, moules et cartons*" pour les deux bras à trente-cinq branches de 10 pieds de haut portant les lumières dans les deux grands trumeaux de la cour, avec palmes, tête d'Apollon et globe de la France. Il fournit également les douze têtes de poètes du Parnasse "*suivant le premier projet qui avait été arrêté par M. le premier gentilhomme de la chambre du roi*".

Des chandeliers et girandoles et lustres de cristal, en location, étaient posés à toutes les croisées de la Cour de Marbre, reprenant avec des moyens un peu plus modernes le principe de la fête de Louis XIV, fol. 218 verso. Lanquetin Maître fondeur et ciseleur fournit les girandoles de bronze éclairant les décorations, fol. 220 recto et verso. Nous découvrons dans le détail des énumérations de frais, fol. 227 verso, la peinture de transparents, celle de verres avec des flammes, et la fabrication de ferblanterie pour les illuminations projetées dans la Cour de Marbre "*qui n'ont point eu lieu parce que ce premier projet a été supprimé*", changement de programme qui occasionne un gâchis de 1132 livres.

Le velum, nous l'avons, vu, était pour les salles des jardins sous Louis XIV une pièce formé de bâches. Celui de 1729 était constitué par 60 "*bannes*" (bâches de toile) louées pendant 18 jours, dont certaines furent déchirées. Toupry Maître cordier fol. 221 recto nous donne les dimensions du velum formé par ces bâches : 60 bannes de 3 toises deux tiers de long sur 2 toises et demie de large, formant une seule bâche par assemblage, de 220 toises de long sur 150 de large, soit près de 110m de long sur 75 de large "*pour couvrir toute la cour de marbre*". Il y a certainement erreur de copie. Si je calcule la surface des bâches réunies, j'obtiens une surface d'environ 540 toises carrées, soit 220m<sup>2</sup> environ, ce qui est plus réaliste. Sur le plan avec toise livré par Blondel <sup>175</sup>, la Cour de Marbre mesure 13 toises de large sur 16 de profondeur, environ 210 toises carrées, la seconde 20 de large sur une quinzaine de profondeur, soit 300 toises carrées. Si le nombre et la taille des bannes donné par le cordier est exact, le velum aurait donc couvert les deux cours entières, la scène se situant selon toute vraisemblance devant la Cour de Marbre elle-même. Un tel velum soumis aux contraintes du mauvais temps, vent, pluie, devait être à la limite des possibilités techniques du temps, malgré les solides points d'amarrage que formait le quadrilatère ouvert sur un côté de la cour du château. Les plus grosses pièces de cordage, câble et corde de 35 toises, sont louées. Les bâches sont assemblées par cordage sur place même par la couturière La Forest, aidée de trois femmes, pendant cinq jours; son équipe, insuffisante, doit être renforcée par vingt-quatre autres femmes pendant deux jours et demi, pour permettre l'achèvement en temps de l'ouvrage, fol. 224 verso et 225 verso.

La construction se déroule nuit et jour, ce qui occasionne des frais d'éclairage, 1926 terrines de suif, fol. 223 verso, auxquelles s'ajoutent d'autres centaines fournies par d'autres chandeliers. Les décorations elles-mêmes furent éclairées par les 2930 grandes lampes du chandelier Berthin.

L'ouvrage est victime des intempéries. Il fut impossible de bénéficier d'un temps clément et il fallut assurer l'étanchéité de la structure pour les artistes, fol. 195 verso "*36 livres pour le papier qui a été employé à calfeutrer toutes les loges des acteurs et actrices du ballet et concert par dehors et par dedans avec les planchers haut et bas*", "*24 livres pour 12 journées de compagnons vitriers qui ont calfeutré les loges ci-dessus*". Comme les décorations, les habits furent affectés par la pluie, le fol. 226 verso mentionne la fourniture de "*bois dans la salle du Grand Maître pour sécher des habits qui avaient été mouillés le jour dudit Ballet*". Le "maté-

---

<sup>175</sup> "Versailles - Plan du premier étage de l'avant corps" - Blondel, *Architecture Française* Tome 4, Livre 7, Pl. 8.

riel" musical des représentations, les partitions fut en grande partie été détruit en raison des mauvaises conditions climatiques : le copiste Le Noble, qui a touché 600 livres pour réaliser les parties séparées du Ballet constate qu'il "*ne reste qu'une partie de quelques rôles doubles, le surplus ayant été gâté et perdu par la pluie et le mauvais temps... »*.

La sécurité même des danseurs fut menacée par l'inefficacité des bâches couvrant la scène, au fol. 195 recto, on apprend qu'un maçon "*a employé deux hommes à jeter du plâtre sur le théâtre le jour de la représentation dudit ballet pour étancher l'eau de dessus, attendu qu'il a plu sans cesse pendant les représentations du spectacle y compris la fourniture du plâtre ci 10 l 15 s*". Gareau fournit le plâtre "*pour jeter sur le théâtre, à cause de la pluie*".

Par l'analyse approfondie des sources, la construction du théâtre pour le *Ballet et Concert du Parnasse* en 1729 apparaît comme un chantier très important, lourd, défavorisé par une administration des Menus qui ne dispose ni des ateliers ni des magasins qui seront ceux des années 1760. Ce chantier relève de l'éphémère, de l'urgence, ce qui aggrave les conditions. Enfin le choix de reproduire, avec des ambitions scénographiques bien plus grandes, les fêtes de Louis XIV dans le "*cortile*" que constitue la Cour de Marbre, accroît les difficultés. La taille des couvertures pose problème, les intempéries affectent les habits, les décorations, le plancher de scène, rendant ce dernier impraticable pour les danseurs sans recours au plâtre. La programmation elle-même connaît des modifications importantes, ce qui accroît le travail et les frais. Le règne de Louis XV entend rivaliser avec celui du Roi Soleil, peut-être faire mieux et plus grand, sans le secours d'un maître d'œuvre comme Carlo Vigarani, ni la pratique des Fêtes extérieures, perdue depuis une quarantaine d'années. Il faut recourir à des entrepreneurs supplémentaires au fur et à mesure que les incidents s'accumulent et que les délais se raccourcissent. La scénographie, avec son choix de palmiers tout à fait dans le goût du temps, destinés à éclairer le centre de l'espace, ne fait qu'additionner les difficultés techniques, à la lecture du nombre de pages consacrées à ces quatre arbres de quelques mètres de hauteur seulement.

Quant au spectacle lui-même, j'y vois, comme déjà pour *Les Eléments* en 1721, une relecture des fêtes des siècles passés. Le *Ballet et Concert* propose deux aires pour les spectateurs, l'équivalent des loges avec les fenêtres de la cour, et le parterre pour les autres invités. La scène elle-même est structurée en peu de plans de profondeur, mais la longueur des toiles est largement disproportionnée par rapport à la hauteur des motifs, afin de s'insérer dans la Cour en laissant libre la vue depuis le premier étage et surtout les fenêtres pour l'illumination.

Il n'y a aucun effet de machinerie. Les éclairages ne sont pas les éclairages scéniques habituels. Ce Parnasse n'est pas sans rappeler les célèbres fêtes de Florence des Medici, et probablement d'autres spectacles dans les cours des Palais d'Europe. Chanteurs et danseurs prennent part à ce que l'on pourrait qualifier aujourd'hui de divertissement lyrique "mis en espace". Faute d'informations suffisamment précises sur les charpentes, nous sommes réduits à des conjectures, mais tant la description des plans de décorations que celle du velum suffisent à caractériser cette Fête au *cortile*. A l'inverse d'*Alceste*, le *Ballet et Concert* était destiné à être vu depuis le fond de la Cour, face aux décorations et aux exécutants, depuis le parterre et le *piano nobile*. Telles sont également les conclusions de B. Dratwicki dans la notice Philidor ; "*L'utilisation particulière de la Cour de Marbre est à souligner. Contrairement à l'usage, la façade du château a servi de balcon, tandis qu'une grande toile tendue sur un théâtre fermait la cour et servait de fond de scène. Le périmètre ainsi formé avait été recouvert d'une grande toile afin de protéger les spectateurs des intempéries. La cour faisait office de parterre.*"





## Chapitre 2 :

### Les Espaces intérieurs, des théâtres démontables et transportables

*Les structures démontables ne sont pas uniquement destinées aux espaces extérieurs. En fait , bien plus nombreux sont les différents dispositifs prévus pour être montés dans les Salons, Galeries et Appartements.*

Le relevé des petits théâtres démontables installés à l'intérieur des châteaux, documenté par quelques témoignages de contemporains, et les comptes des Menus, formerait à lui seul une monographie de volume considérable. J'opère, après avoir donné une liste, non exhaustive, de ces lieux qui accueillirent de petites scènes, un choix de quelques occurrences fondé sur le caractère méconnu ou inédit des archives, et l'exemplarité des dispositifs.

Galeries, salons, antichambres, appartements privés de la famille royale et de proches, telles furent les pièces où les Menus Plaisirs installèrent des structures scéniques d'importance et de fonction très variable. que ce fût pour un jeune Dauphin, une Reine pendant sa grossesse ou après ses couches, ou comme simple divertissement. Ces théâtres démontables pouvaient être mis en place pour des membres de la Cour à leur domicile, prêtés ou construits pour l'occasion, une fête privée, un mariage. La base de données - calendrier que j'établis à partir des archives, complétée par d'autres sources, permettra à terme d'avoir une vue d'ensemble la plus exhaustive possible de ce pan de l'histoire des spectacles administrés par les Menus pour le cercle de la Cour.

A Versailles, le vestibule de la Cour de Marbre, l'appartement de la Reine, de Madame de Montespan, de Madame de Maintenon, furent le cadre de représentations, sans grande scén-

graphie, sous Louis XIV. Au cours des règnes qui suivent; l'appartement du Dauphin, de la Dauphine, de Madame du Barry les salons de Madame Victoire, et du temps de la Reine Marie-Antoinette, le Salon de la Paix et le foyer de l'Opéra Royal, la Galerie et l'Orangerie du Trianon, toutes ces salles virent l'installation de dispositifs temporaires. Le procédé est beaucoup moins fréquent pour les autres châteaux, occupés lors de brèves villégiatures, ou sur une courte période comme les Tuileries sous la Régence. Chambord reçut un dispositif de ce type pour la création du *Bourgeois Gentilhomme*. Certains de ces théâtres démontables, comme en 1727 pour la Reine, pouvaient présenter une architecture de cadre de scène particulièrement ornée <sup>176</sup>. Les *Inventaires* des magasins sous Louis XVI désignent les théâtres portatifs construits par les Menus et entreposés dans les magasins de Paris par un numéro, allant jusqu'à la dizaine, accompagné souvent de la liste des décorations passe-partout qui leur étaient destinées. J'ai retrouvé cette pratique dans la gestion des effets de la Couronne au XIX<sup>e</sup> siècle, avec le même principe de théâtres portatifs numérotés <sup>177</sup>. La plupart de ces scènes portatives n'atteignaient pas le nombre de huit plans de coulisses.

## ***1) Le théâtre construit pour le Ballet des Eléments donné aux Tuileries le 31 décembre 1721***

Le théâtre construit pour le Ballet des *Eléments* donné aux Tuileries le 31 décembre 1721 <sup>178</sup> est une structure éphémère particulièrement complexe, conçue pour une représentation emblématique du pouvoir royal, sur laquelle je reviendrai à plusieurs reprises dans la thèse. Il mesure pour le bloc de scène 25 pieds sur 25 (un peu plus de 8 x 8m), sur une profondeur de 45 pieds (15 m). Il s'ouvre vers le public par un somptueux cadre de scène en ar-

---

<sup>176</sup> O/1/2857/A en 1727.

<sup>177</sup> AJ/19/838 par exemple, sous Louis-Philippe. Les spectacles dans des salons étaient également une pratique courante à la Cour de Vienne, selon Andrea Sommer-Mathis, "Lieux de représentation théâtrale à la cour impériale de Vienne au XVII<sup>e</sup> siècle" in *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle*, Gunter Narr Verlag Tübingen 2006, p.355 ss.

<sup>178</sup> sources O/1/2853 et *Mercur* Janvier 1722 p.93-94.

chitecture dessiné par Vassé fils et peint par Perrault, orné de cariatides, figures de poètes antiques, Génies de la Poésie et de la Musique, et au centre du frontispice triomphal le chiffre du Roi. Il est surmonté d'un plafond peint par Bertin représentant Apollon maître des Arts. De chaque côté sont construits deux balcons superposés pour les chœurs, les femmes en bas et les hommes en haut. Devant sont placés l'orchestre, puis le Trône du Roi quand Sa Majesté ne danse pas, entouré des sièges pour les Princesses et Dames de la Cour, et les autres invités prennent place sur un amphithéâtre en gradins. Seul un Grand Salon pouvait fournir l'espace nécessaire à une installation de cette ampleur.

## 2) *Les théâtres de marionnettes*

*Voir la figure 215.*

Il y eut une longue tradition de spectacles de marionnettes à la Cour de France sur la période étudiée dans la thèse, ils sont ainsi signalés dès le règne de Louis XIV dans les archives des Menus, par exemple en 1682, fut présenté à Saint-Germain pendant le Carnaval un spectacle de marionnettes <sup>179</sup>. Plus tôt encore, en 1669, le registre O.1/2817, n° 34, note un paiement "*A Brioché, joueur de marionnettes pour le séjour qu'il a fait à Saint-Germain-en-Laye pendant les mois de septembre, octobre, novembre 1669, pour divertir les enfants de France, 1365 livres.*". Au folio 47, on lit une seconde mention de même nature "*A François Datelin, joueur de marionnettes, pour le paiement de cinquante six journées qu'il est demeuré à Saint-Germain-en-Laye pour divertir Monseigneur le Dauphin, à raison de 20 livres par jour, depuis le 17 Juillet jusqu'au 15 Août 1669 et de 15 livres par jour, pendant les derniers jours dudit mois, 820 livres.*" Dans la collection de dessins de décorations réunie par Lévêque figure le dessin à la sanguine de la face d'un théâtre considéré depuis Alfred Marie comme un castelet pour marionnettes <sup>180</sup>, sans que l'on puisse l'identifier ni le dater avec précision. Il

---

<sup>179</sup> O/1/2984.

<sup>180</sup> CP/O/1/3238, 71a; Alfred Marie, *Versailles au temps de Louis XIV*, Paris, 1976, p. 269 fig. 109 "*Exemple d'un théâtre de marionnettes utilisé par la duchesse de Bourgogne pendant ses couches.*". Jérôme de La Gorce 2010 dément cette interprétation p.51; cf. la base : [http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/caran\\_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD\\_1=REF&VALUE\\_1=MP-00085](http://www2.culture.gouv.fr/public/mistral/caran_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_1=REF&VALUE_1=MP-00085). *Inventaire par Jérôme de La Gorce* N° notice MP-00085. " *Recueil des Menus Plaisirs du roi* intitulé : "*Recueil de décorations de théâtre recueillies par Monsieur Levesque, garde général des magasins des Menus Plaisirs de la Chambre du roy, Tom. I, Paris, 1752*". *Projet de Carlo Vigarani pour un théâtre de marionnettes, reconnaissable à l'emplacement réservé à l'ouverture de la scène au-dessus du socle imposant chargé de dissimuler les artifices nécessaires aux représentations. Dessin à la pierre noire, à la plume et à l'encre brune.*"

s'agit d'une construction de dimensions modestes ; la base en effet est aussi haute que le cadre de scène. Si l'on suppose des gradins placés face au castelet, cette base ne devait pas dépasser les 3 ou 4 pieds de hauteur. Les proportions allongées du cadre de scène relèvent d'une esthétique "baroque", comme on la voit encore aux théâtres palatiaux de Bohême ou de Suède. La décoration de Palais est dans le style du XVII<sup>e</sup> siècle, avec des architectures à colonnes torsées et des figures en statues. Les colonnes ornées de guirlandes de feuilles dans la décoration reprennent celles du cadre de scène, avec le même ordre corinthien; un escalier monumental à double volée mène à un palais tripartite, esquissé au lointain à la mine. Une accentuation informatique du fichier disponible en ligne permet de mieux discerner le motif : il s'agit d'une avant-cour d'un Palais constitué de deux ailes à étage symétriques réunies par un grand portique triomphal au centre, avec ses trois arcades caractéristiques. Il est probable qu'un horizon était prévu, que l'auteur n'a pas esquissé. On voit mal comment les montreurs pouvaient se placer dans un tel dispositif calqué sur une grande scénographie de tragédie lyrique, le dessin en perspective ne montrant pas l'existence de cloisons sur les côtés ou au-dessus du cadre de scène. A la lecture de pièces d'archives décrivant la présentation de modèles, je m'interroge sur la nature même de ce que représente ce dessin, systématiquement considéré comme théâtre de marionnettes, et daté par J. de La Gorce vers 1669-1682, de la main de Carlo Vigarani, peut-être précisément pour Saint-Germain en 1669. Il pourrait tout aussi bien selon moi s'agir du projet pour la réalisation d'un modèle en bois et décorations peintes, destiné à être présenté aux commanditaires de la Cour, pour un spectacle ou un théâtre démontable. La base ne serait alors pas celle d'un castelet, mais la base ornée supportant le modèle afin qu'il puisse être vu à hauteur de regard par un homme debout. Autre indice, le répertoire de ces montreurs, exposé dans l'article de 2006, composé essentiellement de divertissements et lazzi, avec comme vedette Polichinelle, ne correspond pas au grandiose décor de tragédie lyrique qui figure sur le dessin attribué à Carlo Vigarani, sauf si ce fût une parodie d'opéra (en 1669 ???).

La rareté des sources directes pour le règne de Louis XIV rend malaisée notre connaissance de la pratique des modèles. Pour le siècle suivant, outre celui du Grand Théâtre de 1770 bien connu grâce aux archives, modèle de prestige de la salle à grande échelle et grands frais, j'ai trouvé mention dans la série O/1 d'un modèle pour le théâtre de Fontainebleau de 1754,

---

Notes : "*Durant son séjour à Saint-Germain-en-Laye à l'été 1669, l'artiste aurait été chargé des décors de spectacles montés par le fameux marionnettiste François Dattelin, dit Briocher.*

Sur ces possibles montreurs, voir le récent article de Pierre BARON (chirurgien dentiste) et Gérard CONY (marionnettiste) " Une famille d'opérateurs-marionnettistes les Brioché", *Histoire des Sciences Médicales* - Tome XL - N° 2 - 2006 p.203-2016,

<http://www.biusante.parisdescartes.fr/sfhtm/hsm/HSMx2006x040x002/HSMx2006x040x002x0203.pdf>

noté dans les *Inventaires* jusqu'au règne de Louis XVI. Il s'agit plus exactement d'un modèle du théâtre et de sa machinerie construit par Girault, du 1er mars au 15 juin 1754, ouvrage d'importance car il nécessite 297 journées de travail aux compagnons de Girault, à Boulet 71, l'intervention d'un tourneur et d'un serrurier pour les pièces miniaturisées de la machinerie "à cause de leur extrême petitesse". Girault demande en tout 1474 livres <sup>181</sup>. Il construit le théâtre à partir du 9 juillet 1754, la nouvelle configuration de la salle et la machinerie ayant été approuvée à partir de ce modèle de présentation en à peine trois semaines.

On retrouve ce modèle dans l'inventaire de 1760 et les suivants. En 1764, toujours pour Fontainebleau, Boquet réalise avec la collaboration d'Arnoult des modèles de décorations pour *Titon et l'Aurore* <sup>182</sup>, sans que l'on sache sur quel support ils pouvaient être présentés.

La source la plus intéressante est le *Mémoire* de Girault pour la réalisation en 1761 d'un modèle de théâtre placé sur un piédestal orné, dont il livre les dimensions et les détails <sup>183</sup>. Il signale d'abord avoir construit "dans le courant de janvier" un théâtre à l'Abbaye aux bois, sur lequel je n'ai pas pu encore en savoir davantage <sup>184</sup>. D'autre part il mentionne, sans spécifier la date des travaux, avoir "livré un piédestal pour porter un modèle de théâtre de 3 pieds 6 pouces de haut sur 2 pieds 6 pouces de large et 4 pieds de profondeur". La devanture du socle est ornée de pilastres cannelés, de panneaux sculptés. Elle est encloisonnée d'un pourtour de 10 pieds 1/2 sur 3 pieds 1/2. Sur ce socle, Girault dispose une avant-scène d'ordre ionique montant à 2 pieds 9 pouces, avec colonnes, pilastres et entablements. Un attique de 10 pouces de haut surmonte, avec son entablement, l'avant-scène. La décoration du théâtre est renfermée dans un encloisonnement de 2 pieds 9 pouces de haut sur 10 pieds de pourtour. Cette partie est couverte d'un plafond. Le modèle et son socle sont en bois de Sauge, sauf l'entablement en bois de Hollande. Les analogies avec le dessin attribué à Carlo Vigarani sont trop nombreuses, y compris les proportions et les dimensions estimables, pour que je ne puisse pas émettre cette nouvelle hypothèse d'interprétation. Il est probable que l'usage de construire des modèles de présentation pour valider les commandes particulières n'était pas

---

<sup>181</sup> O<sup>1</sup> 2995.

<sup>182</sup> O<sup>1</sup> 3011<sup>1</sup> n°113.

<sup>183</sup> O/1/3006, 70.

<sup>184</sup> Cette communauté religieuse devenue très aristocratique par son recrutement, se consacre à l'éducation des jeunes filles de la très haute société, qui pouvaient payer jusqu'à 400 livres une année de scolarité. Le théâtre construit aux frais des Menus en 1761 par Girault était sans doute un théâtre comparable à celui de Saint-Cyr, destiné à l'éducation des jeunes filles de la haute société aristocratique par la pratique du jeu dramatique, dans des pièces morales ou religieuses.

inhabituel à la Cour de France. Ce qui est cité comme le seul exemple de dessin pour un théâtre de marionnettes destinée à cette Cour pourrait bien se révéler, à mon sens, comme un dessin tout aussi unique dans nos sources, mais figurant le projet d'un modèle de théâtre ou de scénographie sous Louis XIV.

Les archives sont plus précises pour les règnes suivants, bien que ces représentations de marionnettes demeurent le plus souvent discrètes dans les comptes. Elles ont lieu en général dans les appartements, le plus souvent dans un dispositif plus ou moins important fourni par les Menus. Il est exceptionnel que nous ayons la description précise d'un tel théâtre dans un *mémoire*. C'est le cas en 1758 pour le Duc de Bourgogne, alors âgé de sept ans. La cote O/1/3002 comporte plusieurs documents au sujet du théâtre de marionnettes construit pour le jeune Duc au premier semestre 1758. La cote est sans doute incomplète, et les pièces sont dans le désordre, non numérotées, le théâtre y est mentionné à plusieurs reprises pour l'éclairage, le transport des tapis en mai, les peintures. La première pièce, à ma connaissance la plus complète pour un théâtre de marionnettes sous l'Ancien Régime, est le long *Mémoire* de Girault. En raison de son caractère documentaire exceptionnel, tant pour la structure d'un Grand Théâtre de marionnettes que pour ses indices sur les procédés d'assemblage relevant de l'art du compagnon menuisiers, il est cité intégralement en Annexe pièce justificative 2. Les *Inventaires* à partir de 1760 confirment les informations données dans les comptes de 1758. De cet état des travaux effectués, je déduis les caractéristiques suivantes.

Le *Mémoire* donne des dates, mais dans le désordre, le classement retenu étant celui des types de dépenses, d'abord selon le dispositif construit, puis selon les frais complémentaires. Il en ressort qu'il a fallu en mai 1758 "*faire promptement un petit théâtre dans l'appartement de M. le Duc de Bourgogne*", que la représentation de la prise de Mahon a eu lieu en juin, et que le théâtre a été monté le 6 juin. Le théâtre est destiné au jeu des marionnettes de Bienfait. Il s'agit de Nicolas Bienfait II, fils du célèbre marionnettiste forain Nicolas Bienfait, qui prit le titre de seul joueur de marionnettes du Dauphin en 1746 et eut une loge à la foire Saint-Germain jusqu'en 1762<sup>185</sup> Le théâtre semble occuper une grande partie de la pièce choisie dans l'appartement, avec comme c'était usuel l'utilisation des embrasures des deux fenêtres. Une fois les mesures prises sur place, l'on utilise, vu l'urgence de la commande, le

---

<sup>185</sup> <https://wepa.unima.org/fr/nicolas-bienfait/>.

bois en stock dans les magasins (il ne faut pas une grosse quantité pour un petit dispositif). Le principe retenu est celui d'une structure à base de châssis assemblés avec battants et traverses, entailles à mi-bois, et tenons et mortaises, dans les usages des Menus. Comme le spécifie Girault, le théâtre est conçu pour être monté en une heure, notamment à l'aide de clés, et aussi de pièces vissées sur le plancher de scène.

Le cadre de scène mesure 15 pieds de long sur 10 pieds de haut, plus un soubassement de 3 pieds et demi. Ce cadre se raccorde aux murs de la pièce par deux châssis de 13 pieds de haut sur 5 pieds de large. Nous avons donc un dispositif frontal de mur à mur de 25 pieds, soit à peine 8.50m, sur une hauteur de 13 pieds et demi, soit environ 4.50m. Des gradins sont placés dans les embrasements, qui semblent mesurer dans les deux mètres de longueur - la description est minutieuse, mais peu compréhensible, insistant d'abord sur les cotes pour évaluer le montant des dépenses<sup>186</sup>. Le bloc de bois assemblé qui constitue le théâtre, de fait la structure scénique, est enfermé dans des parois de bois, avec un plafond. Des tréteaux et chevalets supportent la structure du plancher de scène, dispositif que l'on voit figurer sur l'élévation intérieure du projet pour le Manège, et qui est attesté pour un petit théâtre de société dans les archives du château de Bercy<sup>187</sup>. Chevrons, entretoises, barres, limons, etc. assurent la rigidité de l'assemblage, et plus particulièrement les pièces en chêne. Des escaliers pliants et mobiles permettent aux marionnettistes d'accéder à la scène. Il est malaisé d'en estimer la profondeur exacte, mais d'après le cloisonnement en châssis, on peut avancer une profondeur d'au moins 10 pieds, sans l'arrière-scène, soit un peu plus de 3m. Les feuilles de sapin du plancher, au nombre de 8, mesurent 7 pieds et demi sur 3 de large, soit une aire de 14 pieds (un peu plus de 4.50m) sur 12 pieds (4m). La largeur utile de la scène serait de 11 à 12 pieds, d'après les dimensions des tréteaux, des coulisses, des tringles de frêne et des pièces de support pour les fermes. Le théâtre est équipé de cinq plans de décorations à châssis, plafonds et fermes. Le rideau est de type à la Polichinelle, et le théâtre est éclairé par une rampe de 15 pieds de long, et des portants hauts de 12 pieds derrière les châssis; il n'y a pas de chariot, les décorations glissent dans les coulisses ou se lèvent dans le cintre, ou encore plongent dans le dessous pour les petites structures, vaisseaux, terrains sans doute. Le théâtre est en effet également équipé

---

<sup>186</sup> Un mémoire de Seguin signale le port de tapis pour les gradins de ce théâtre, disposés en face de la scène, dans l'appartement du Duc. *L'Inventaire* cité en Annexe confirme ces informations.

<sup>187</sup> Archives Départementales du Val de Marne 46J 173, 1756-1775, par exemple p.749 ss, 753 ss. Ce rare document d'archives sur un théâtre de société d'un grand seigneur proche de Paris, monté dans une salle de billard de forme allongée, nous informe sur les difficultés de parfait ajustement d'un plancher monté sur tréteaux, le menuisier de Charenton, qui n'avait peut-être pas l'expérience d'un Girault, devant revenir pour effectuer des calages.



de moufles, rouleaux, cassettes et âmes, ces dernières de 3 pieds de haut, dimension conforme à celle du soubassement. Des crochets de fer assurent la rigidité de l'assemblage du "devers" des cassettes. Deux treuils de 1m30 de long, auxquels fut ajouté un de 2.60m, font mouvoir les machines. Ce serait donc la version à échelle réduite d'un petit théâtre à machines <sup>188</sup>, s'il n'y avait la différence des marionnettes à manipuler. Il faut déduire des rubriques successives quelques indices. Les Bamboches, comme les appelle Girault, ont "*une ferme d'appui de 10 pieds de large*" (lire "long"), comme il est de tradition pour les grands théâtres de marionnettes à fils.

Le *Mémoire* de Girault fournit quelques indications sur les décorations, qui complètent et confirment celui de Dominique Slodtz que je commenterai ensuite. Les châssis et fermes sont chantournés en voliges. Les châssis au nombre de huit pour la décoration principale mesurent 7 pieds et demi de haut (2m50) sur 2 pieds de large (moins de 70 cm). Soit grosso modo une échelle de 1/2 par rapport à une petite scène destinée à des acteurs. Les fermes, dont une de paysage, une du carnaval de Venise, sont composées de plusieurs châssis, tout comme les fermes des grandes scènes de spectacle. Bandes de mer, terrains et vaisseaux demandent une armature en bois ou des montants, comptés par Girault, qui spécifie aussi des décorations en carton.

Divers effets rendaient plus réalistes les décorations de mer orageuse cités par Slodtz, une "*cage*" à grêle et une machine à tonnerre.

Le spectacle était agrémenté de musique, comme dans quasiment toute représentation de l'Ancien Régime, Girault signale trois châssis formant deux sièges avec marchepied "pour la musique". Ce duo était à l'échelle du théâtre des Bamboches.

Ce théâtre de marionnettes démontable et transportable en voitures atteste la maîtrise et le savoir-faire des compagnons sous la direction d'un principal compagnon, lui-même aux ordres de Girault, assisté de Boulet - Girault qui dans la décennie suivante va concevoir les grandes machines de l'Opéra de Paris reconstruit, et sans doute celles de la salle prévisionnelle des Tuileries, assisté d'Arnoult, et de Pierre Boulet. Comme souvent dans les travaux des Menus, exécutés dans l'urgence, les repentirs et améliorations surviennent, occasionnant

---

<sup>188</sup> A titre de comparaison, en 1741 le peintre Perault est payé pour la décoration, peinture et dorure d'un "*théâtre ambulant*", - petit théâtre "*placé dans l'appartement de Mgr le Dauphin où ont dansé les deux petits Hollandais*", il mesure 12 pieds de face, 10 de profondeur, 11 de hauteur, O//12985, scène de taille comparable sinon inférieure à celle du grand castelet de 1758, où pouvaient danser trois enfants.

des frais. Ici, Girault avait sous-estimé l'espace nécessaire à Bienfait pour manipuler, puisque les châssis qui cloisonnaient la scène sont remplacés après la première représentation (la Prise de Mahon) par une structure de charpente : "*pour donner plus de de facilité et d'aisance*".

La seconde pièce la plus intéressante, particulièrement détaillée elle aussi, mais plus courte, est le *Mémoire* de Dominique Slodtz, "*Mémoire et Etat des dépenses et déboursés faits pour le service du Roi, à l'occasion du théâtre de Monseigneur le Duc de Bourgogne, pour être mis au château de Versailles et ledit ouvrage a été fait dans le magasin de Paris*" Le théâtre était constitué d'une "*avance*" en architecture (l'avant-scène de Girault) ornée de faux marbre et dorée, de bas-relief d'enfants, et comprenait deux portes latérales. Le rideau représentait un paysage orné de figures et vases, il y avait quatre châssis de chaque côté, une ferme et quatre plafonds, en architecture de brèche violette et marbre blanc, ornements dorés. Le rideau de fond était en architecture de pierre, figures en marbre blanc. Slodtz mentionne un ensemble de décorations avec un rideau d'horizon, un rideau de mer avec terrain en bas, un petit fond de paysage "*avec son rideau devant qui sert pour faire jouer les bamboches*", un rideau d'orage, une ferme de camp, avec quatre terrains et trois châssis latéraux, "*le fond représentant la ville et le port de Mahon*" ; "*cinq bandes de mer entre lesquelles il y a des châssis représentant la ville de Rhodes et le Colosse où passent les vaisseaux*", etc. A ce lot s'ajoutent huit chariots, leur charretier et les chevaux, des figures détachées. Une autre décoration représentait la Place Saint Marc, une ferme de maisons et boutiques, divers châssis d'architecture et "*le pont de la Real*" (comprendre Rialto), deux fermes représentant la Place Saint-Marc vue depuis la mer et depuis la ville, avec le Carnaval, les deux colonnes, des barques et chaloupes ornées. Des bandes de mer orageuse complétaient le fonds de décors <sup>189</sup>.

Faute d'avoir des informations sur les montreurs invités et le répertoire, il est difficile d'avancer des hypothèses fiables, mais des recoupements avec d'autres sources permettront peut-être de mieux documenter l'usage de ces scénographies. Il ressort des états de frais de Girault et de Dominique Slodtz que ce théâtre de marionnettes reproduisait en plus petit un théâtre à transformations conçu pour des adultes. Sans doute était ce un théâtre assez proche des théâtres à grandes marionnettes italiennes, comme ceux que l'on voit encore aujourd'hui "*mimer*" des opéras. Le terme de *bamboche*, de l'italien *bamboccio*, désigne précisément des grandes marionnettes, "*bamboche, marionnette plus grande qu'à l'ordinaire*" <sup>190</sup>, et il est utilisé

---

<sup>189</sup> Le *Mémoire* donne ensuite la liste des peintres spécialisés, et la liste complète des pigments utilisés.

<sup>190</sup> *Dictionnaire de l'Académie* éd. de 1777.

par Girault dans son *Mémoire*. Si l'architecture d'ensemble et ses éléments n'offrent pas d'originalité particulière, dans le styles des productions Slodtz, les décors de mer calme ou agitée, de Mahon, de Rhodes et de Saint-Marc pendant le carnaval, au détriment des décors passe-partout, Place publique, Chambres, Palais, Forêt, etc., me conduisent à supposer un répertoire assez spécifique, à la fois "italien" et d'actualité, sur lequel je reviendrai dans la troisième partie. Les *Mémoires* des entrepreneurs contenus dans la cote O/1/3002, de par leur précision minutieuse, permettraient à des menuisiers de tenter une reconstitution de ce type de théâtre, selon les méthodes de l'archéologie expérimentale, et aux marionnettistes d'aujourd'hui d'effectuer des recherches sur la manipulation de ces grandes figures à fils dans un grand castelet machiné. Des recherches sur le lieu précis où était monté le théâtre du duc de Bourgogne permettraient également une tentative de restitution virtuelle 3D.

L'intendant La Ferté fournit quelques détails pour les années suivantes. En 1762, c'est à Fontainebleau que "*les marionnettes de Fantoccini*" sont montrées, prévues pour l'appartement du Dauphin (dont le fils le Duc de Bourgogne est décédé à cette date), c'est chez le duc de Berry, né en 1754, que les Menus trouvent un espace suffisant grand pour les accueillir. Pour le théâtre ou en raison de l'assistance ? La Ferté ne précise pas <sup>191</sup>. Mais lorsqu'il en livre le compte-rendu, c'est en ces termes : "*Ce soir, la Reine et toute la famille royale se sont trouvées aux marionnettes, chez Mgr le duc de Berry. Il y avait grand nombre d'évêques et d'abbés. M. le duc de La Vauguyon a fait les honneurs du spectacle. Après une petite discussion avec Mrs. les Premiers Gentilshommes de la Chambre, MM. les capitaines des gardes ne s'y sont point trouvés. Tout le monde a été très content, et M. le duc de La Vauguyon m'a remercié en me priant à dîner pour demain chez lui*" <sup>192</sup>. Le Duc de la Vauguyon était Gouverneur des Enfants de France. Quant au Sieur Fantoccini, il pourrait bien s'agir d'une confusion de La Ferté ou d'une erreur de lecture de Boysse (nous ne lisons pas l'original manuscrit du *Journal*, mais sa transcription, avec coupes, par Boysse). *Fantoccini* en italien désigne les marionnettes à fil elles-mêmes, il faudrait donc lire "*les marionnettes des Fantoccini*". Le *Mercure de France* contient précisément en mai 1762 un important article, souvent cité, qui propose des révolutions scénographiques et scéniques, signé du surnom SURBLED, professeur à l'Académie d'Architecture <sup>193</sup>. L'auteur, en souhaitant une meilleure animation des choristes sur

---

<sup>191</sup> P.87 Lundi 25 octobre 1762.

<sup>192</sup> P.87 Lundi 25 octobre 1762.

<sup>193</sup> Ce long article recense le *Voyage d'Italie* de Cochin, se réfère aux "*Réflexions sur les Salles de spectacle*", *Année Littéraire* 8ème volume, 1760, p.98, ainsi qu'à d'autres articles récents.

scène, prend comme référence précisément les Fantoccini : "*et peut-on se flatter de faire illusion aux yeux des personnes éclairées qui voient donner des combats dans un espace que l'imagination croit devoir être immense, pendant qu'il est à peine propre aux Fantoccini.*" Une édition critique du *Journal* de La Ferté, qui n'existe pas, indépendamment du problème de l'original actuellement introuvable, nécessiterait un travail important et minutieux de collation des sources contemporaines à chacune de ses entrées.

### ***3) le théâtre de l'Escalier des Ambassadeurs***

***Voir figures 127-129, partie 1.***

Un bon exemple de la complexité de structure que pouvait fournir l'administration des Menus, à la demande, est le théâtre de l'Escalier des ambassadeurs, remplaçant un petit dispositif insuffisant aux Petits Cabinets

Ce Théâtre est traité dans les deux récentes parutions de 2015 et 2016, et accompagné de restitutions virtuelles dont j'ai fait la critique détaillée dans ma Première Partie. Je me limite à situer cette salle dans le groupe des espaces démontables. Le caractère privé et les lacunes dans les collections d'archives rendent notre connaissance de ce théâtre assez fragmentaire, surtout en ce qui concerne la partie scénique, et les décisions finales de démolition. Pour le principe même, une fois situé dans le cadre des nombreux théâtres intérieurs régulièrement aménagés dans des salons ou galeries, conçus pour être démontables voire à usage unique, le théâtre de l'Escalier n'est que le développement d'un premier essai, celui des Petits Cabinets, petit dispositif qui s'est vite révélé insuffisant pour les ambitions de la troupe de Madame de Pompadour. La scène qui succède permet des effets scéniques propres au répertoire lyrique, mais certainement pas plus qu'à Fontainebleau par exemple, ou dans les essais des Tuileries sous la Régence. L'originalité du second théâtre est son emplacement, un grand volume à deux niveaux avec volées d'escaliers, cas sans doute unique dans l'histoire des salles de la Cour jusqu'à cette date. Si cet emplacement a pour avantage de conserver le même secteur du château pour les activités du théâtre de société de la Pompadour, avec des accès aisés depuis

les Appartements, il n'en demeure pas moins plus complexe à édifier en raison des appuis de charpente sur des niveaux différents, dont des volées de marches. Il n'est même pas sûr que la hauteur gagnée pour le niveau inférieur, sous la scène et la salle situées au niveau des paliers, soit utilisée pour une machinerie de dessous importante. En effet des dessous à plusieurs niveaux n'étaient pas dans les habitudes de la Cour jusqu'à cette date, d'après toutes les sources que j'ai recensées, y compris le récent Théâtre du Manège au programme bien plus ambitieux. De plus, le répertoire souvent "allégé" du Théâtre de l'Escalier des Ambassadeurs ne nécessitait pas le recours à de tels dispositifs. Solution efficace, esthétique (pour l'intérieur de la salle), adaptée à un théâtre de société, le théâtre de l'Escalier des Ambassadeurs n'en demeurerait pas moins une construction bancale, dans un volume fragile pas si commode à transformer régulièrement, volume qui de plus était prioritaire pour les activités officielles royales. La décision de détruire l'Escalier, conjointe à celle de la fin des représentations de la troupe, entraîne sans doute celle du démontage définitif du théâtre, dont les éléments seront précieusement entreposés dans les magasins des Menus, ainsi que ses décorations.

#### ***4) Versailles Salle du Manège : version prévisionnelle du Grand Théâtre***

***Voir la figure 216***

Un cas différent est la construction au Manège de la Grande Ecurie d'un ensemble de structures appelé "*Grand Théâtre*" (du Manège), utilisant un vaste espace comme salle provisoire, celle des Ballets à l'Aile nord étant toujours inachevée en 1745. On peut la considérer comme une version prévisionnelle acceptable de ce Grand Théâtre voulu par Louis XIV et qui ne sera achevé que vingt-cinq ans plus tard. L'occasion est extraordinaire, c'est celle du mariage du Dauphin, qui exige des Fêtes avec Festin, Bal paré, spectacles somptueux. En raison du décès prématuré de sa première épouse, la salle sert de nouveau en 1747 pour son second mariage. Les deux dispositifs sont assez bien documentés par une iconographie, des témoignages de contemporains, et des registres de dépenses, encore partiellement inexploités. C'est sans doute le souvenir de l'utilisation improvisée du Manège pour *Persée* en juillet 1682, en

raison des intempéries, qui incita à utiliser de nouveau cet emplacement, cette fois avec toutes les dispositions nécessaires à une véritable salle polyvalente. Le *Mercure de France* d'Avril 1745 p.150 ss dans une description célèbre, explique comment le noyau du Manège avait été entouré de loges et corridors dans les deux cours sur une saillie de douze pieds, d'une entrée côté château, et d'une scène de 22m de profondeur sur 10 d'ouverture, qui débordait par une construction en bois de cinq toises, vers la ville, avec une arrière - scène au-delà des trois portes, et un magasin. Un document fort précieux, souvent reproduit, mais insuffisamment analysé, le relevé dessiné de l'incendie des combles de la Grande Ecurie en 1751, aux Estampes, représente vus du ciel les combles, et les différentes structures de bois greffées sur le bâtiment. Des légendes complètent le dessin, et une petite coupe dessinée à la hâte représente l'intérieur de la salle, sans doute vers la scène.

Un projet de présentation peut-être de la main Cochin représente en coupe longitudinale la salle, terminée par une scène sur tréteaux, et les deux séries de dessins et gravures représentant le spectacle de *La Princesse de Navarre* et le Bal donnent un aperçu assez minutieux de la salle achevée dans ses deux dispositifs. Le caractère polyvalent du dispositif, en principe transformable en moins d'une journée, a été fréquemment analysé, et c'est cet aspect qu'a souligné la récente exposition à Versailles. Ce n'était pas à proprement une salle de spectacles, mais un grand Salon destiné à accueillir l'exceptionnel, et des événements où le long espace du Manège permettait la reproduction aisée du protocole royal. Cependant, l'aspect extrêmement fonctionnel des aménagements, malgré une conception ne privilégiant pas la salle de spectacle selon les canons habituels, n'a jamais été souligné. C'est la première fois que des loges en nombre suffisant sont placées en accès aisé pour les interprètes, que les circulations sont clairement pensées de manière à séparer les invités et les sujets employés, qu'un petit magasin de décorations est installé derrière la scène, et que le complexe du théâtre contient un atelier pour les peintres. Au détriment de l'esthétique du bâti, entouré de greffons dont certains, dans les cours et à l'arrière, devaient offrir une apparence très sobre et fonctionnelle. En raison de l'incendie, qui ne détruisit qu'une partie des charpentes des combles, et pour d'autres motifs difficiles à deviner, la salle fut entièrement déposée en 1752. La majeure partie des informations concernant les structures de cette salle étonnante est fournie par l'état des frais de Girault pour la démolition des aménagements, très circonstancié <sup>194</sup>. S'il est difficile de parve-

---

<sup>194</sup> *Bref état de la démolition de la charpente de la salle de l'opéra et de toutes ? qui était au Manège couvert de la Grande Ecurie à Versailles dans les six premiers mois 1752*, par Dumas, ? et Girault; *Bref état de la démolition des menuiseries, machines et décorations de la Salle d'opéra, de tous ses portiques, accessoires qui étaient au manège de la Grande Ecurie à Versailles démolie les 6 premiers mois de 1752, lesquelles démolitions sont*

nir à une restitution complète, en raison de la nature du document, un relevé des frais dans l'ordre du chantier, la quantité d'informations notées montre l'ampleur des niveaux de loges et locaux techniques qu'avaient conçus les Menus Plaisirs. Le champ des possibles est fort restreint pour la décoration intérieure, avec des *Mémoires* de Slodtz pour les sculptures par exemple, mais je ne sais à qui attribuer précisément la conception des équipements. Il est probable que les choix furent arrêtés en accord avec le Roi dans des réunions de travail de l'administration des Menus, avec l'avis éclairé d'un homme comme Girault, ou peut-être aussi Arnoult. Je reviendrai sur cette salle dans le développement consacré aux machines.

## ***5) Théâtres démontables de plein air***

*Un dernier groupe est constitué par les théâtres démontables conçus pour être placés en plein-air, de façon plus durable et surtout réutilisables, comparés aux dispositifs à usage unique sous Louis XIV et en 1729 dans la Cour de Marbre.*

### **c) Le théâtre de Marly**

Le théâtre démontable construit dans le parc de Marly à la demande expresse et impévue de la Reine Marie-Antoinette en 1778 est, avec celui de l'Escalier des Ambassadeurs, la salle démontable la plus souvent citée dans les travaux. Il a fait l'objet d'un article détaillé de Stéphane Castellucio <sup>195</sup> et il nous est connu par quelques pièces d'archives décrivant son décor intérieur de marronniers, mais aucun document iconographique ne semble le représenter,

---

*plus au moins détaillées dans les mémoires fournis à Monsieur de Cindre, Intendant des Menus etc., par les SRs Dumas, Pleny (?) et Girault.*

<sup>195</sup> Sa communication à la Société de l'Histoire de l'Art Français le 2 février 1991.

et nous n'avons pas à présent de plan identifiable. Il ne figure, alors qu'il est déjà démonté, qu'en plan masse sur le Plan de Marly par Charles-Armand Vitry, en 1784 <sup>196</sup> .

Le texte de S. Castellucio étant très détaillé, je ne vais approfondir que quelques points. Il importe cependant de rester prudent dans l'utilisation de son article. Ainsi p.100 confond-il, à propos des maquettes Pâris, *Le Déserteur* opéra comique monté le 3 mai 1779 à Marly avec *Le Déserteur* ballet créé à Fontainebleau en 1786; autre approximation, même si l'auteur émet des doutes en raison du nombre de loges, il identifie les plans Pâris R1 22 et 81, comme pouvant être ceux de Marly, or il s'agit exactement du même théâtre que celui de la série Vol 483, 315 et 319, qu'ils complètent. Il commente encore l'élévation très pâle non reproduite de R1 31. Les pièces R1 20, 23, 25, 29, ne sont pas reproduites non plus. tout ceci étant sans doute à mettre au compte des difficultés d'accès aux originaux et au piètre microfilm disponible il y a près de trente ans. Il ne s'est pas non plus référé à la série complète des *Inventaires* des effets dans les magasins, qui donnent une bonne description, avec cotes et précisions, de la version finale du théâtre, répétés dans les mêmes termes d'un *Inventaire* à l'autre <sup>197</sup> . La salle mesurait dans sa version agrandie 95 pieds sur 45 (30m x 15m environ), la scène avait huit plans (7 plafonds de ciel, 7 herses, 16 portants, dans les *Inventaires*) Les dimensions de la salle d'origine étaient plus réduites, de 84 pieds sur 26 <sup>198</sup> , 31.10m selon O/1/3055. La difficulté avec le théâtre de Marly est que les pièces d'archives le concernant ne sont pas très nombreuses, souvent pas uniquement consacrées à lui, et sont dispersées dans plusieurs cotes.

Pour Marly, loin de citer les sources d'archives de la construction de ce théâtre <sup>199</sup>; S. Castellucio n'exploite pas les pièces pour la technique de construction et éventuellement la restitution. Il ne cite pas toutes les sources pour le luminaire, à l'huile à l'automne, aux chan-

---

<sup>196</sup> Versailles, Bibliothèque municipale, ancienne Réserve Estampes 63.

<sup>197</sup> O/1/3174 (1780) p.10-12, O/1/3175 (1781) p.11-12, O/1/3149 (1782), O/1/3150 (1783) p.12-13, O/1/3175 (1784) p.41-42, abrégée dans O/1/3152/A (1785) et O/1/3152/B (1786) p.8-9, O/1/3153/A/ (1788) p.9-10, O1-3153B (1789) p.8-9 - il n'y a rien dans les *Inventaires* de 1778-1779, et celui de 1787 manque dans les collections. La mention dans les *Inventaires* postérieurs à la démolition du quartier de janvier 1786 laissent entendre, comme les PJ, qu'en fait la salle a été démontée puis stockée aux Menus, contrairement à ce qu'affirme S. Castellucio p.104 "*on a recopié les inventaires précédents*".

<sup>198</sup> *Mémoire* de Francastel O/1/3053/7, fol 72.

<sup>199</sup> Exemple O/1/3053 Liasse de pièces n°76, le *Mémoire* de Marguery du 18 mai 1778, réglé avec les intérêts deux ans plus tard ... donne d'assez nombreuses précisions sur toutes les pièces tant pour la structure que pour la scène; cf. le mémoire de fourniture de bois du 8 juillet pièce 73.



delles en mai<sup>200</sup>, les montants semblent légèrement inférieurs à ceux de la salle de la Cour des Princes à la même période, ce qui me conduit à penser que ce théâtre de Marly était doté d'une petite scène, bien que les effectifs fussent assez importants d'après les *Mémoires* de plumes par exemple<sup>201</sup>

Le théâtre improvisé à partir du matériel disponible dans les magasins en 1778 est agrandi, quand Marie-Antoinette revient à Marly l'année suivante, un nouvel avant-scène est construit, ainsi que des décors<sup>202</sup>. Ce théâtre conçu comme petite salle occasionnelle, et certainement pas destinée à un réemploi régulier, était fragile, le décor de charmille de l'extérieur fut ainsi gâté par la pluie.

Les indices fournis par les pièces de ferblanterie et de frais de luminaire donnent 210 lampes aux portants des châssis, aux cintres 104 lampes. 18 portants étaient équipés de 8 lampes à 2 becs et 12 biscuits éclairaient l'avant scène. Pour le 5 juin, par augmentation des coulisses, on passe à 636 lumières. Par déduction d'après les données du luminaire, la scène était certainement plus petite que celles de Fontainebleau et Choisy, puis de Trianon et de l'Aile Neuve.

Quelques indications sur les effectifs orchestraux pourraient aussi se déduire des archives : 48 poids pour tenir les livres, et en octobre, 48 garde vue et 48 chandeliers sont fournis pour la musique, ce qui monterait le nombre de musiciens à 48.

Le théâtre qui ne sert plus, trop difficile d'entretien, est démonté en janvier 1786, les éléments utilisables sont réemployés pour la nouvelle salle de Versailles ou entreposés dans les magasins<sup>203</sup>.

Cette célèbre salle de Marly tient donc davantage de l'installation improvisée puis améliorée, tout comme le théâtre des Petits Cabinets était devenu celui de l'Escalier. Exposé en plein air aux intempéries dans une construction semblable à celle des maisons de bois, il posait des problèmes de confort à la mauvaise saison et de longévité en raison d'un emploi peu fréquent. Son intérêt est surtout de révéler l'aptitude des Menus à construire dans l'ur-

---

<sup>200</sup> Liasse pièce 120; mais aussi luminaire classique détaillé pièce 115, 114 etc.

<sup>201</sup> O/1/3053, 94.

<sup>202</sup> *Mémoire* de Mazière oct 1778 "*pour le second voyage*" à Marly; Liasse 112, 4.

<sup>203</sup> O/1/3073, 251 Démolition salle de Marly dans le premier trimestre 1786; les bois sont rangés aux Menus cf. O/1/3074, 392 Boulet : démontage de Marly.

gence, et à décorer en trompe-l'œil au goût du jour une petite salle de spectacle digne de la Reine en villégiature.

## **d) L'énigmatique théâtre de la Grande maison de bois de Pâris**

*Les figures 217 à 222 illustrent le développement qui suit.*

Je m'étendrai davantage sur une série de plans de Pâris peu étudiés jusqu'à présent, et qui constitue à mes yeux, pour plusieurs raisons, un document important. Ils ne sont pas datés.

Il y a d'abord un projet de salle de théâtre démontable en deux parties, la salle et la scène <sup>204</sup>. Il s'agit sans aucun doute d'un théâtre temporaire construit sur le principe des maisons de bois combinables.

D'après l'échelle figurant sur le plan, ce théâtre a les dimensions suivantes : La "Maison" scène a 7 toises 1 pied de largeur (14.30m) sur 4 toises 2 pieds 6 pouces de profondeur (8.75m) hors tout. Les poteaux des parois sont espacés au maximum d'une toise. La scène a cinq paires de doubles coulisses plus 2 autres plans. Les rues font 3 pieds de large entre les feuilles, soit 1m environ. L'ouverture du cadre de scène fait 4 toises 1 pied (environ 6m), mais l'espace entre les châssis au premier plan fait un peu plus de 3 toises. La scène est prolongée par une petite arrière scène dans l'axe, de 2 toises de profondeur, soit 4m. Les dégagements latéraux sont conséquents (1 toise à 1 toise et demie), rien n'est précisé pour l'entrée des artistes. Les loges ne pouvaient se situer que dans un autre lieu, tente, maison de bois ou bâtiment. La petite taille de la scène et de ses rues destine la salle à des spectacles modestes, sans décorations et actions complexes.

La "maison" salle a une largeur de 5 toises 4 pieds (11.20m) sur une longueur de 9 toises (18m) perron de 4 pieds non compris. Elle comprend un parterre et un grand balcon, et sans doute à l'étage un amphithéâtre qui va jusqu'au niveau du palier. On accède au balcon par

---

<sup>204</sup> Vol.483 N°322.

deux escaliers à retour de part et d'autre d'un vestibule circulaire situé sous l'amphithéâtre, et à l'amphithéâtre par un double escalier de part et d'autre de la porte d'entrée, unique. Cette salle divise l'assemblée en deux aires, l'une proche de la scène, l'autre plus lointaine - ce n'est pas sans rappeler, en plus complexe de par les niveaux, la distribution des gradins de Drottningholm. On voit l'aptitude de Pâris à concevoir à partir de modules une structure de petite salle de spectacles fort commode permettant la production de pièces de théâtre et d'opéramiques sans mise en scène excessive. La construction en bois et les dimensions modérées devaient assurer une excellente acoustique. La qualité des plans fournis par Pâris est telle qu'une restitution 3D est tout à fait envisageable.

Le projet de Grand Théâtre démontable, avec élévation, cinq plans et quatre coupes, sous les cotes 483 et R2, présente de toutes autres ambitions. Le principe du vestibule sous les escaliers de dessert de la salle se retrouve, mais cette salle est construite en un seul bloc, avec deux étages de loges-balcons, deux amphithéâtres frontaux, et un dernier étage de face. La scène est à huit plans (sept coulisses doubles plus un rideau de fond), semblable donc aux scènes de Fontainebleau, Choisy, Trianon-Mique et Aile Neuve. Elle est profonde d'environ 8 toises (16m), et peut recevoir des feuilles de 3 toises maximum au plan 1, soit de 5 à 6m de hauteur. La machinerie permet les effets courants, mais les dessous demeurent à un seul niveau. Je rappelle qu'à la Cour de France, les profonds dessous sont une exception. Comme pour le théâtre précédent, la scène a de généreux dégagements, elle est nettement plus large que profonde. Il semblerait que ce projet soit une version agrandie de celui de la salle de 500 spectateurs pouvant accueillir les décorations de la Cour des Princes "*Plan d'une salle de spectacle contenant environ 400 à 500 personnes. Théâtre dans lequel on fait servir les décorations de celui de la Cour des Princes Foyers et loges pour les acteurs. Le tout construit dans les cages de cinq maisons de bois*" R1 n°42. Ce dernier projet se compose de trois parties: une salle en forme de cirque (un rectangle barlong plus un hémicycle, soit 11m de largeur par 13m de profondeur) avec dans son dos l'entrée et les garde-robes, une scène rectangulaire profonde de 8m et des loges pour acteurs. Le tout mesure 35 m de longueur.

Le plafond de la salle de la grande maison de bois est levable par un treuil, nettement figuré avec ses 3 fils sur les coupes.

Le dessin de la coupe avec élévation montre un certain nombre de détails quant à l'assemblage et aux renforts métalliques du bâti; on notera aussi le devers de la charpente des parois latérales, comme pour une tente.

Les loges des acteurs sont intégrées au bâtiment. Le théâtre est explicitement destiné au répertoire de œuvres lyriques, en raison de la légende du plan "*Loge pour habiller les femmes / les hommes des Chœurs et des Ballets*". L'accès se fait de chaque côté de la scène par des entrées séparées de la salle.

Il semble que de part et d'autre de la salle, sans qu'on comprenne leur fonction exacte, il y ait deux portiques (mais qui ne sont pas des entrées au rez de chaussée), qui se transforment en balcons latéraux, accessibles par un petit escalier d'un demi niveau.

La décoration de la salle a été déjà commentée par les chercheurs, en particulier le trompe-l'œil de bocage qui recouvre totalement les parois au niveau des secondes loges. Les bustes féminins dans les parois du vestibule sont également notables. L'esthétique juxtaposant une entrée dans un sobre ordre architectural dorique à l'antique avant d'entrer en immersion dans un univers végétal est très proche des décorations prévues par Pâris pour les maisons de bois des Bals de la Reine vers 1786<sup>205</sup>. Ce qui peut fournir un indice sur la datation de cet important projet.

La manière de Pâris est tout à fait reconnaissable sur tous les dessins, avec sa signature sur l'élévation au lavis. La qualité générale des plans pour ces deux théâtres, et en particulier la minutie du rendu des détails et des ombres sur l'élévation, laissent supposer des dessins de présentation. Mais je n'ai à présent retrouvé aucun document, archive, témoignage, permettant de lier la série de dessins à une commande ou un projet précis.

Ceux-ci sont importants à un autre titre, une caractéristique que je n'ai trouvée que chez Pâris : alors que le montage photographique virtuel des plans, en respectant les échelles, quand elles existent, ou les correspondances de parois et structures, révèle des écarts souvent notables entre les coupes, élévations et plans, rendant la modélisation 3D approximative, les plans de Pâris se correspondent, compte tenu du support papier, avec la plus grande exactitude, et ce pour tous les éléments du bâtiment. On voit là le caractère méticuleux du dessinateur, l'expérience de relevés précis à Rome - on peut considérer Pâris comme l'un des premiers archéo-

---

<sup>205</sup> Cf. le chapitre de Jérôme de La Gorce dans *Théâtres de Versailles* 2017.

logues, et les qualités de l'ingénieur au sens actuel du terme, et non plus celui de la Renaissance et du baroque, ingénieur pour qui la précision quasi industrielle est une nécessité première. Ces "maisons de bois", peut-être construites de façon empirique jusque là par tradition des compagnons menuisiers et charpentiers employés aux Menus, deviennent un stock d'éléments modulables, fonctionnels et fiables, polyvalents à souhait, et souvent conçus sur les mêmes proportions rectangulaires. Bals de la Reine pouvant se transformer en salle de spectacle, salle de théâtre pouvant se transformer en salle d'assemblée, nombre des dessins de Paris pour l'éphémère de la Cour présentent les mêmes qualités.

Je me suis en effet aperçu, grâce à la mise en ligne des reproductions haute résolution de ces plans apparemment peu accessibles pour les chercheurs du siècle dernier, que ce théâtre aurait bien pu servir en fait de base pour les deux Assemblées des Notables de 1787 et 1788 puis de la Salle des Etats Généraux de 1789 à Versailles. Il y a d'abord comme premier indice la mention au dos de R1 n°21, "*Théâtre de la grande maison de bois depuis salle des notables (mot illisible sur la reproduction) Salles des Etats généraux N° ~~23~~ 29 12 pieces*". Consultée, la Conservation de la Bibliothèque m'a déclaré par entretien téléphonique en octobre 2018 qu'il était fort probable que la mention soit de la main de Paris, sans en avoir la certitude absolue. Ce pourrait être une mention rapide postérieure de l'architecte, quand il reprit et classa ses papiers. Le second indice qui m'est apparu, confirmant cette mention manuscrite, est la correspondance exacte, et donc troublante, des différents dessins du théâtre et des projets de Paris pour la Salle des Notables.

Pierre Pinon s'est attentivement penché sur l'historique de cette salle <sup>206</sup>. Selon lui, c'est bien dans le hangar de la cour supérieure à l'Hôtel des Menus de Versailles qu'est construite une salle intérieure, avec dépendances, pour accueillir les Notables. La salle des Notables de 1788 mesure 28m de long par 20m de large (carton S II, n° 1), et celle 1787, agrandie, mesure 32m de long par 20m de large (carton S IV, n° 4). La décision de réunir les Notables avait été prise le 29 décembre 1786, et l'Assemblée est convoquée pour le 24 janvier suivant. Il s'agissait donc de faire au plus vite. Le Procès-verbal de l'Assemblée des Notables de 1787 stipule que Sa Majesté "*s'est décidée le 13 janvier pour <un projet> dont le Maréchal Duc de Duras, l'un des quatre premiers gentilshommes de sa Chambre, avait donné l'idée, savoir l'hôtel des Menus-Plaisirs du roi, situé à Versailles, dans l'avenue de Paris, où il se trouvait un très*

---

<sup>206</sup> P.388 ss.

*grand bâtiment neuf destiné à servir de magasin et susceptible d'être décoré à volonté; en conséquence le baron de Breteuil a envoyé ordre à M. de la Ferté, commissaire général de la Maison du roi pour les Menus-Plaisirs, d'y faire faire le plus tôt possible les dispositions nécessaires pour la tenue de l'Assemblée et la commodité des séances. Ce travail a été exécuté d'après les plans du sieur Paris, dessinateur du Cabinet du roi et des Menus-Plaisirs."* P. Pinon suppose que "dans les premiers jours de janvier 1787, une fois le lieu pressenti, Pâris dessine, après s'être rendu sur les lieux avec Breteuil et Calonne, une première esquisse qui est approuvée par le roi le 13". Pour la seconde salle, celle de 1788, P. Pinon <sup>207</sup> déduit de l'examen des esquisses de Pâris pour la Salle des Etats Généraux les conclusions suivantes. Les deux premiers projets de Pâris pour cette dernière salle s'intitulent "*Projet pour placer les Etats Généraux dans la salle qui a servi à assembler les Notables sans changer la décoration et les dimensions*" <sup>208</sup> et "*Projet pour placer les Etats Généraux dans la salle qui a servie à assembler les Notables, sans changer les dimensions actuelles*" <sup>209</sup>. La Salle de 1788 mesurait sur ces plans 28 m par 20m, sous un hangar achevé de 54m de long sur 44m de large. La salle de 1787 avait dû être démontée, pour l'achèvement du hangar et permettre aux peintres d'utiliser leur atelier.

Je ne suis pas parvenu à des conclusions définitives, n'ayant encore rien trouvé de précis sur l'origine des éléments utilisés pour la construction des deux salles dans les deux dossiers d'archives qui leur sont consacrés <sup>210</sup>, ni non plus dans les *Inventaires* des dernières années du Régime. Mais la seule superposition des plans et coupes de Pâris est troublante. Le plan S II n°1 coïncide sans difficultés avec les plans du théâtre de la Grande maison de bois, les coupes intérieures longitudinales de l'Assemblée avec le premier niveau de la structure assemblée de la Grande maison de bois, ce qui serait en accord avec les archives mentionnant des frais pour la construction à neuf d'une structure de plafond à pans coupés <sup>211</sup>. Même les balcons des deux constructions se correspondent sans problème.

---

<sup>207</sup> P.395-396.

<sup>208</sup> Carton S IV, n° 4.

<sup>209</sup> Carton S IV, n° 6.

<sup>210</sup> O/1/3078, 10ème Etat, Assemblée des Notables du Royaume, 532-591 et O/1/3082, 9ème Etat, Assemblée des Notables du Royaume, 103-428

<sup>211</sup> O/1/3078, 10ème Etat, 534, concerne des structures de menuiserie pour le plafond, les motifs décoratifs, le trône, les portes etc.; 536, Francastel charpentier compte 197 jours de compagnons charpentiers du 14 au 28 janvier 1787, ce qui donne une moyenne de 14 ouvriers chaque jour, et 14 journées de 2 gâcheurs. Le serrurier Marguerit, 538-539, ne fournit pas de pièces d'assemblage pour une grande structure, uniquement pour l'équipe-

Les archives pour 1788 spécifient dans le *Bordereau* de la Dépense "*Reconstruction de la salle*" et "*reconstitution*", pièce 406; cette dernière atteste que le magasin des Menus, où était construite la salle, avait été rempli entretemps de décorations, qu'il a fallu ranger provisoirement au Grand Théâtre. Déjà en 1787, des frais pour libérer le magasin sont rapportés par Boulet.

On peut admettre que dans l'urgence, Pâris, qui reçut une gratification spéciale de 1200 livres <sup>212</sup> ait su réemployer le niveau inférieur d'une grande structure prévue pour un autre usage, grâce aux qualités de modularité que j'ai présentées plus haut <sup>213</sup>. Même dans cette hypothèse, cependant, on reste dans l'ignorance totale sur l'origine, la date, l'emploi et le lieu de stockage de la version antérieure de l'assemblage, sous la forme d'un grand théâtre.

---

ment de la salle et des autres pièces. Il faut ajouter aux ouvriers spécialisés des gardes, essentiellement comme manœuvres semble-t-il. Le laconisme du mémoire du charpentier ne permet pas d'apprécier la quantité réelle de travail qui a concerné la seule salle. Mais le silence des archives n'infirmes pas l'hypothèse du réemploi d'une structure antérieure, et pourrait même la conforter.

<sup>212</sup> O/1/3078, 10ème Etat, 590.

<sup>213</sup> La même année 1787, Pâris présentait un *Plan General de la Disposition faite sur la Terrasse du Midi du Château de Versailles pour le Bal du Carnaval de l'année 1787*. Un *Nota* explique les intentions de l'architecte : "*A l'exception de la Salle à Manger qui est placée dans l'ancien petit Théâtre de la Cour des Princes, tout le reste de cet ensemble est formé par des Maisons de Bois qui peuvent se combiner de différentes manieres. Celles qui servent de salon de feu, à la Salle de Bal et à celle des Buffets, composent en se réunifiant une salle de Spectacle capable de contenir 500 personnes. Elle a été disposée pour qu'on puisse s'y servir des Décorations de celle de la Cour des Princes et son Théâtre est tel qu'on pourrait y donner des actes d'Opéra.*"







# ***SOUS-PARTIE III***

## ***Les machines et dispositifs scéniques***

*Régulièrement mentionnés dans toutes les publications modernes, avec une pointe d'admiration nostalgique, ces équipements n'ont jamais de fait été étudiés. Thomas Jacquau, dans son Mémoire de Maîtrise, déclarait qu'il était difficile d'accoler les Mémoires de Pierre Boulet aux vestiges du Théâtre de la Reine, et relevait à propos des célèbres planches de l'Encyclopédie décrivant les machines du nouvel Opéra de Paris l' "opacité terrifiante de ce qu'il faudrait appeler légendes plutôt qu'explications" <sup>214</sup>. L'histoire détaillée des machines de théâtre avant le XIX<sup>e</sup> siècle reste à faire.*

*Je vais proposer dans les développements qui suivent quelques aperçus de ce qu'un travail de recensement méthodique des sources, tant les archives des Menus que d'autres sources, peuvent apporter à notre connaissance de ce pan de savoir-faire en grande majorité perdu.*

---

<sup>214</sup> p.13-14.



# Chapitre 1 :

## Machines "baroques": Fragments de connaissances

Cette première série de développements sera consacrée aux machines. Souvent mentionnées, elles sont loin d'être connues avec toute la précision nécessaire, pour l'ensemble de ces cent trente années. De fait, aucune étude ne leur jamais été consacrée. L'ampleur de la tâche est considérable. La méthode de collation systématique des sources que j'ai mise en place m' a permis d'exposer les Fragments de connaissances qui vont suivre.

### *1) Les scènes de la Salle des Machines sous Louis XIV, nouvelles approches*

*Les figures 223 à 229 illustrent le développement qui suit.*

Dans la Seconde Partie, nous avons vu que deux plans étaient les seules sources fiables pour comprendre la disposition de la scène sous Louis XIV, le plan de Le Vau figurant les huit paires de châssis obliques après la représentation d'*Ercole amante*, et le relevé de Desgodets signé et daté du 8 novembre 1700, pour une salle qui n'avait jamais été réutilisée depuis *Psyché*. Dans les lignes qui vont suivre, je vais maintenant tenter de mieux comprendre l'organisation de la scène lors de ces deux spectacles majeurs du règne de Louis XIV.

Le dispositif scénique décrit sur les relevés demeure encore partiellement incompréhensible à mes yeux, même si ses caractéristiques principales me sont lentement apparues par confrontations avec d'autres modèles.

Je propose comme hypothèse que dans la première disposition de la Salle des Machines, les châssis de décorations occupaient seulement la première moitié de l'espace vide de l'aile Nord bâtie comme pendant à la partie Sud du Palais, et que le Pavillon du Nord n'était pas utilisé, et même n'était probablement pas encore achevé lors de la représentation d'*Ercole*. Ces 8 paires de châssis obliques correspondent aux 144 châssis à peindre le 2 Avril 1660, et au contrat entre Gaspare Vigarani et Charles Errard, le 18 mai 1660 <sup>215</sup>. 4 décors de 16 châssis, soit 8 paires - la Cour royale de l'acte II-1, le Vestibule du Temple Acte V-2, les Tombeaux Acte IV, le Jardin Acte III. Il manque la Montagne (Prologue), le Bocage (Acte I), La Grotte du Sommeil (II-2), la Mer (Acte IV), les Enfers (Acte V-1). Nous aurions ainsi un total de  $16 \times 4 = 64$  châssis +16 autres x 5 décors, soit 80, total 144 châssis, auxquels s'ajoutaient les Gloires : la Lune et les Maisons d'Europe, Vénus, Junon.

En conséquence, d'après ce devis confirmé par le plan de Le Vau, pour *Ercole amante*, la scène à coulisses proprement dite n'était pas aussi longue que les chercheurs l'affirment depuis des années, fondant leurs critiques de la disposition de Gaspare sur la majorité des plans de la Salle des Machines où l'espace du "*théâtre*" est vide de tout dispositif scénique, figurant seulement une longue zone blanche, et ignorant ces plans postérieurs à *Ercole*.

Cette configuration à huit paires de châssis obliques diffère quelque peu des modèles italiens les mieux attestés, où ces châssis obliques vont de trois à quatre (pour les petites scènes) à six pour les plus grandes scènes d'opéra. Ainsi, alors que Gaspare Vigarani se présentait comme un adversaire de Torelli, la scène qu'il a conçue pour *Ercole* était proche des effets des scènes à profonde perspective qu'il critiquait. Nous trouverons plus tard dans quelques plans pour la Cour de France, chez Hardouin-Mansart, cette longue succession de châssis, et à un degré bien plus important, à Fano - d'un auteur inconnu, ou à Nancy, par Francesco Galli Bibiena.

Le choix de Gaspare Vigarani est paradoxalement plus profond, sans aucune trace sur le plan de Le Vau d'une *seconda scena*. Cependant, sur le relevé de Desgodets, on distingue une ligne séparant les cinq premières paires de châssis des trois derniers, ligne qui pourrait être une marche ou tout autre disposition divisant la longue enfilade de huit plans, selon le modèle des

---

<sup>215</sup> Archives Nationales Minutier central des Notaires XCVI, 76.

scènes "baroques" italiennes complexes. Or cette ligne correspond à deux zones différentes dans les substructions sous le plancher de scène, un quadrillage de poteaux de bois pour les premiers cinq plans. Il est fort possible que les principales structures de la scène de son père n'aient pas été modifiées par le fils.

En référence à ces rares documents témoins de la première histoire de la Salle des Machines je suis conduit à penser que la scène a évolué dès les premières années du règne de Louis XIV, avant de sombrer dans un long oubli jusqu'à la Régence. Gaspare Vigarani, architecte Lombard, conçoit une décoration exclusivement sur un plan à châssis obliques, peut-être comme il l'avait fait déjà au théâtre de la Cour à Modène, suivie par un espace libre occupant la seconde moitié de la scène, sans doute pour faire place aux lourdes machines transportant le Roi et la Cour, ou avant tout pour donner quelque dégagement aux nombreux, chanteurs, choristes et danseurs. Si l'on comprend correctement la critique du Bernin dans le manuscrit de Chantelou, le plancher de scène était en effet horizontal.

Outre le contrat de peinture déjà cité, la seule autre source fiable pour restituer la scène de 1659-1662 est la lettre de Carlo Vigarani adressée à Modène le 10 novembre 1661, lors donc de la phase finale des travaux préparant les représentations de l'hiver. J'ai discuté des lectures possibles de cette description, à l'italien un peu ambigu, avec divers collègues et danseurs, lors de séminaires et colloques <sup>216</sup>. Nous en sommes arrivés à la conclusion qu'il n'y avait pas de certitude absolue quant à la localisation exacte des trois zones de la scène prévues pour *Ercole*, d'après les termes de la lettre. En me fondant sur les pratiques scéniques en usage, et sur les plans, j'en arrive à la proposition suivante. "*Il stabile di teatro, sette o otto braccia di longo e di largo dieciotto o poco piu — ponte ... sopra devono fermarsi le danze e recitari i personaggi*": cette section est constituée par le proscenium, la partie de la scène à

---

<sup>216</sup> "*Il stabile di detto teatro non occupa che sette o otto braccia di longo e di largo dieciotto o poco più, ed è il ponte sopra il quale in vista delli spettatori devono fermarsi le danze e recitare i personaggi; del resto, e dalle parti e di sopra nel cielo, e d'abasso in seguito di detto ponte, spalto della scena, sino al punto della vista, escano mutationi del mare, del inferno, d'una grotta, d'un paese e d'un gran pavimento, senza altri accrescimenti di piccole macchinette, come di Nettuno nel mare, una barca che si sommerge, un nuoto d'un personaggio che si precipita da una torre nel mare, nell'inferno, un fiume di fuoco, un gran tronco d'arbore arderà sopra del qual assiso comparirà Plutone. Dalle parti oltre la scena, per di sotto il palco compariscono quattordici fiumi sopra detti scogli, con cadute d'acqua fuori di grandi vasi a quali si appoggiano, le medesime si nascondo di sotto il palco, alla fine non mancano oggetti che da tutti i luoghi possono nel servire acquistarci l'amirazione.*" Gabriel Rouchès Inventaire des lettres et papiers manuscrits de Gaspare, Carlo et Lodovico Vigarani, conservés aux Archives d'Etat de Modène, 1634-1684, H. Champion, Paris, 1913, p.65-66, cité par Daniela del Pesco *Vigarani* 2009 p.216.

l'avant des châssis. "*Del resto, e dalle parti e di sopra nel cielo, e d'abasso in seguito di detto ponte, spalto della scena, ... escono mutationi ...*": cette seconde partie de la scène ne peut que désigner la série des huit paires de châssis de coulisses formant la décoration à transformation. "*Dalle parti oltre la scena, per di sotto il palco compariscono ... le medesime si nascondono di sotto il detto palco*" : c'est l'expression la plus confuse; sans doute Carlo désigne-t-il l'arrière-scène au-delà des châssis, d'où pouvaient arriver les machines et effets exceptionnels, comme au Prologue ou au Ballet final.

De ce texte assez précis dont je n'ai pu voir l'original, il résulte que le *teatro* (c'est-à-dire la scène, même usage que le français *théâtre* sous l'Ancien Régime) est divisé en plusieurs zones, aux fonctions clairement définies :

- 1) il y a une première partie fixe (du plancher/*palco*), qualifiée de *stabile*; les dimensions sont de 7-8 brasses de longueur sur 18 pieds environ de large, à convertir en mesures françaises/modernes - j'imagine la cacophonie entre Italiens et Français sur ce chantier. Cette zone est qualifiée également de *ponte*, et c'est uniquement là que jouent, chantent (*recitari* car il s'agit d'un *dramma per musica* dans l'esprit de Butti-Cavalli et des Italiens, et dansent les acteurs (*fermarsì le danze*).
- 2) le reste de l'espace est caractérisé par trois dimensions : la profondeur, la hauteur et la largeur - la terminologie de la phrase est un peu emberlificotée - avec les décorations prévues par le livret, et mues par les machines; des effets s'ajoutent, énumérés par Carlo.
- 3) depuis un espace invisible du public, au fond de la scène (*dalle parti oltre la scena*) et des dessous (*per di sotto il palco*), d'autres effets surviennent.
- 4) il n'est pas fait mention des machines comme des gloires.

Comme il apparaît sur de nombreuses vues d'un spectacle d'opéra, tant au XVII<sup>e</sup> qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle encore, le récitant-chanteur est à l'avant-scène. Plus surprenant est le petit espace réservé à la danse. Si le *braccio* fait environ 60cm, la profondeur de l'espace "*stabile*" - donc sûr et bien en vue, réservé à l'action dansée, aurait eu à peine 5 m de profondeur, sur 5m50 environ de largeur. Il est probable qu'une bonne partie de la scène, ainsi qu'en témoigne le relevé de Le Vau, au-delà des huit paires de châssis, était réservée à toute la production des effets et changements. Dans l'état actuel de mes investigations, je ne m'avancerai pas plus loin.

Les témoignages sur les difficultés techniques du spectacle prouvent une maîtrise insuffisante des machines, avec certains effets ratés. Je me suis interrogé sur la valeur d'une mention figurant sur la partition d'*Ercole*, qui servit à la création de Paris, comme le montrent notamment des annotations en français. Cette partition a fait l'objet d'études attentives de musicologues ces dernières années, et j'ai pu la consulter à la Biblioteca Marciana de Venise. Je n'ai pas trouvé encore d'explication convaincante aux fol. 127 et 128. Entre les folios 126 et 129 sont reliés 2 folios de format plus petit et donc non coupés lors de la reliure, les nos 127 et 128, c'est là que l'on trouve l'indication cursive *questa sinf a si f per aspettare la mutazione della scena*; les portées sont plus courtes avec une bonne marge à droite de 3 cm au moins, non rognée donc, les bords des feuilles sont irréguliers, les portées plus resserrées que le reste du manuscrit, même les lignes des portées paraissent faites à la va-vite comme au folio 127 verso, leur encre n'est plus noire bien souvent contrairement à la partition principale. Le folio 128 verso est vierge, la partition reprend son cours à partir du folio 129 recto avec un beau titre calligraphié *scena seconda*. Si ces feuillets datent bien de la représentation de Paris, il seraient une addition à la partition principale. Mais pourquoi une *sinfonia* pour attendre le changement de décoration, et pourquoi cette *sinfonia* est-elle la plus longue de la partition, alors même que des changements plus complexes avaient lieu à d'autres Actes ? Je suppose, sans preuve, qu'elle a peut-être été introduite non à cause du Palais de Junon qui suit, mais de la préparation nécessaire de la grande machine du Finale, le Ballet des Sept Planètes, qui devait suivre sans interruption l'opéra de Cavalli.

Quelques années après *Ercole*, c'est le fils de Gaspare qui est en charge, et les compétences techniques de Carlo sont manifestes dans ses dessins, avec des influences de modèles italiens certaines, au moins le principe de *seconda scena*, *tertia scena* pour *Psyché*<sup>217</sup>, de *seconda scena* pour le premier Opéra de Paris, dans le théâtre rénové du Palais Royal. Carlo Vigarani conçoit la scène pour *Psyché*, avec un plus grand espace consacré aux châssis de décorations qu'à la représentation d'*Ercole*, afin de mieux gérer la conduite du spectacle, peut-être par l'utilisation des locaux du Pavillon Nord, et améliorer la scénographie. Il réutilise certains châssis de décorations faites par son père - les Enfers, le Jardin - peut-être à la demande expresse du Roi, ce qui nécessite la conservation des structures réalisées par son père, et étend la scène décorée en profondeur vers le mur du lointain, avec au moins une *seconda scena*.

---

217



Personne ne se plaint, dans les descriptions des spectateurs qui nous sont parvenues, que les décorations de *Psyché* fussent trop profondes.

Mais une bonne partie du plan tel qu'il figure sur le relevé de Desgodets reste énigmatique. Il faut se référer à des modèles italiens contemporains pour mieux comprendre le dispositif de Carlo Vigarani. La "Pierre de Rosette" pour comprendre la Salle des Machines dans la version *Psyché* est le projet de Fontana pour le théâtre de Tor di Nona.

Deux copies du projet de Carlo Fontana pour le nouveau Tor di Nona à Rome destiné à la Reine Christine de Suède sont conservées, l'une par Adelcrantz à Stockholm, accompagné de légendes, l'autre encore moins connue par Juvarra, dans les collections du Musée du château de Vincennes, Service historique des Armées, sans légende. Ces plans dateraient des années 1714, lors des séjours d'Adelcrantz et de Juvarra à Rome, et ils auraient bien sûr pu être remis au net ultérieurement. Le projet de nouveau bâtiment avec une complexe grande scène destinée aux opéras est difficile à dater avec précision, mais il n'a pu être développé avant 1670. La conception révolutionnaire de l'édifice du Tordinona sur ces plans a surtout attiré l'attention des chercheurs, au détriment du dispositif scénique conçu par Fontana<sup>218</sup>.

Sur la copie par Adelcrantz, de l'avant de la scène vers le lointain, on lit les légendes suivantes, correspondant à une disposition que je décris :

- *M. Prime scene avanti il primo foro.*

5 paires de 3 châssis obliques de longueur inégale.

- 1er couple de piliers

- *N. foro detto che divide le scene obblique dalle rette.*

Vraisemblablement un système de décor coulissant sur la largeur complète de la scène comme il en existait déjà au Teatro Medicei pour les *Intermezzi*.

- *O. Seconda scena retta per variationi.*

3 paires de châssis droits, occupant un espace plus étroit et plus court; l'alignement des châssis (ou levée) afin d'assurer une perspective correcte alignée sur les châssis des deux Prime Scene est figuré en pointillé.

---

<sup>218</sup> Sur toutes ces questions, voir mon article du Congresso Fontana.

- P. *Secondo Foro che divide il Tragico dal Satirico.*

Comme au *Primo Foro*, un peu plus court. Les mentions *Tragico* et *Satirico* constituent un hapax pour ce type de scénographie et à cette époque. *Tragico* pourrait se référer au décor de Palais ou de Ville d'architecture noble, sur les *prima scena* et *seconda scena*, ( 8 *obliqua* et *retta*), le *Primo foro* permettant l'alternance entre un espace plus ou moins profond. *Satirico*, renverrait à la décoration de campagne ou bocage, décor des pastorales, avec une perspective de paysage lointain. La scène Comique est omise sans doute parce que le grand théâtre de Tordinona est destiné au *dramma per musica*.

- Un Second couple de piliers.

- Q. *Pontorni per far lontananze.*

Vraisemblablement les rideaux et plafonds, comme sur la restitution du Teatro Colonna par Elena Tamburini, Sergio Rotondi et Maria Argenti.

- R. *Scene variabili accanto all'orizzonte.*

Un ensemble composé vraisemblablement d'un *Foro* (le plus long de la plantation) suivi de trois paires de *rette*.

- S. *Quarto foro che divide con l'Orizzonte.*

De cette expression ambiguë, on peut comprendre que c'est la perspective peinte d'horizon, les lignes obliques pointillées montrant que le point de fuite est situé juste devant les deux murs de fond de scène séparant celle-ci des *T. Stanzone per compare*.

- La scène se ferme sur un mur de lointain flanqué de chaque côté par deux escaliers de service en colimaçon, dispositif qui s'imposera peu à peu au XVIII<sup>e</sup> siècle.

La version finale du Tor di Nona reprend ce concept avec quelques modifications importantes: un nombre inférieur de châssis, et un système de plans obliques dont l'angle varie, Fontana marquant sur son dessin une hésitation entre deux choix. J'ai montré dans l'article détaillé que j'ai consacré aux théâtres de Carlo Fontana que cette disposition de scènes successives à châssis obliques ou droits n'était pas exceptionnelle, qu'elle se retrouvait aux théâtres de l'Accademia degli Intronati en 1669-1670 à Sienne, à la Pergola à Florence en 1689, sur le dessin de théâtre par Andrea Pozzo en 1693.

Un autre document iconographique peut aider à comprendre les dispositifs de la Salle des Machines. Les chercheurs ont régulièrement proposé de voir dans un dessin à la plume du National Museum de Stockholm la représentation d'un tableau d'*Ercole amante*, voire de *Psyché*. Je n'ai pu étudier ce dessin, mais il en existe une version en lavis, de très bonne qualité, que j'ai pu examiner attentivement à la Bibliothèque de l'Opéra de Paris, et la photographier en détail. La légende *Psyché* est moderne, comme la cote à gauche. Il n'y a aucun tracé à la plume, tout le dessin est réalisé au pinceau en lavis gris, comme le dessin de la vue intérieure de la Salle n°17. Le même papier est utilisé, le format est identique, la main identique. C'est un dessin de scène de spectacle, non un projet de décorations, cette catégorie de dessin ne montre donc pas les caractéristiques techniques de la plantation, comme je l'ai expliqué dans les développements sur la typologie, et la prudence va être de rigueur dans l'interprétation du document.

J'y devine la succession suivante d'éléments de décorations. Il y a d'abord cinq plans, ou le double si l'on compte les vases d'orangers, mais comme il n'y a pas de représentation précise des limites des châssis en tant que tels je préfère rester sur la base de cinq plans et considérer que les orangers figurent sur les mêmes châssis que les termes et le feuillage dans l'arcade. Après ces cinq premiers plans, pourrait être montée une marche, avec une nuée. La suite de la perspective devient plus difficile à analyser. Du plan 4 au 9 ou au 10 seraient assises des figures sur une structure comportant trois marches, surmontées de nuées; sept autres figures sont assises dans les nuées au jardin, six à la cour, dont une à cour vers le centre tient un sceptre ou un grand bâton. Dans le cercle central de nuées est installé un trône sur des marches. Deux enfants volants, sans doute des Amours, portent une guirlande à deux, et deux autres Amours portant chacun une guirlande volent de part et d'autre du trône, deux Amours sont assis au pied de ce trône de chaque côté. Un dernier Amour ou Cupidon est soit debout à droite du siège ou plutôt de l'accoudoir. Une divinité féminine en grande robe et assise sur le trône, levant main droite.

La dernière partie du décor au lointain montre un cadre architecturé, peut-être quatre coulisses latérales de colonnes torsées, une arcade avec de part et d'autre une niche ou un bas relief. Une galerie en perspective se perçoit par l'ouverture de l'arche centrale. Les trois marches de la structure se poursuivent en hémicycle. Au centre est assise une figure tenant un sceptre de la main droite.

Il est facile d'identifier dans ce dessin la figuration d'une scène située dans un Jardin agréable, avec l'apparition d'une grande machine de nuées, "gloire" avec le trône pour une divinité et sa suite, on pense à Vénus et ses Amours. Dans un Palais ou Temple au niveau du plancher de scène, au lointain, siège une autre personne. L'identification de la Salle des Machines est certaine, par le cadre de scène figurant sur la vue de la décoration, et par le second dessin représentant la Salle des Machines vue de la scène.

Nous aurions donc avec ce dessin une clé pour comprendre la scénographie d'*Ercole*, ou de *Psyché*. Et c'est là que réside le problème. Ni l'un ni l'autre ouvrage ne comporte un tableau correspondant précisément au dessin. Je ne peux que conclure, compte tenu de ces différences et de la nature même du dessin, qu'il s'agit de l'évocation libre d'un spectacle à la Salle des Machines, composant un décor cohérent mais qui n'est pas l'illustration exacte d'un moment précis de l'action. Il est impossible *a priori* de savoir s'il s'agit d'*Ercole* ou de *Psyché*. Cependant, le dessin offre des similitudes troublantes avec le relevé de Desgodets. On y retrouve la même démarcation après les cinq premiers plans, déjà présente chez Le Vau, et une complexe structure en perspective au lointain, surélevée, avec deux rangées de colonnes. Dans l'état actuel de nos connaissances, il n'est pas possible de s'avancer davantage.

Mais l'ensemble de ces sources montre à quel degré de sophistication étaient parvenus les scénographes dans le dernier tiers du XVII<sup>e</sup> siècle. S'en dégage surtout une caractéristique fort peu mise en avant dans la recherche jusqu'à présent : on ne peut parler de "machinerie", mais, comme le prouve l'usage contemporain du mot, de "machines". La grande scène à effets de cette période est composée de blocs indépendants de châssis, chacun mûs par son propre treuil, et des structures bâties n'étaient pas exceptionnelles sans doute comme le montrerait la dernière partie énigmatique de la scène relevée par Desgodets. Bien des découvertes et modélisations restent à faire pour accéder à une meilleure compréhension de la mythique Salle des Machines. Quel que fut le dispositif chois par Carlo Vigarani, il est en tout cas certain à mes yeux, qu'il avait su pour *Psyché* tirer de cette salle difficile construite dans un contexte compliqué tout son potentiel, avec une scénographie qui ne présentait plus de faiblesses. Il offrait ainsi à Molière, avec lequel il avait déjà travaillé, la plus grande et la plus belle décoration que le comédien et directeur de troupe connu dans sa carrière. Abandonnée par le Roi et non ouverte à une troupe de la ville - l'Académie Royale de Musique et de Danse aurait pu s'y installer, la Salle conserve l'imposant bâti de Carlo Vigarani pendant des décennies.

## 2) *L'Opéra ducal de Nancy*

*Voir les figures 68 et 139-140 de la 1ère partie.*

La seule scène à machines pour un théâtre de Cour qui existe au sein du territoire "Français" au sens actuel du terme, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle en 1708 est celle de l'Opéra ducal de Nancy, construit alors que le duché de Lorraine est en conflit avec le Royaume de France. D'esthétique résolument différente, la salle fut aussi, à cette date, la plus belle salle de France, et la plus performante en matière d'équipements. Elle fut conçue par Francesco Galli Bibiena sur des modèles italiens et autrichiens, avec un souci de l'efficacité technique, des commodités, comparable à la pensée de Carlo Vigarani, avec l'avantage d'être libre de construire le théâtre comme un bâtiment à part entière. Non seulement elle se démarquait de la faiblesse curiale française à cette date, mais elle accueillit même le compositeur André Desmarests exilé de France, et qui composa pour cette Cour ducal des ouvrages ... résolument d'esthétique française, et non des opéras italiens. Les paradoxes s'accroissent. Grâce à l'obligeance de Raphaël Tassin qui travaillait pour sa thèse sur les projets d'un architecte lorrain, j'ai pu prendre connaissance du fonds exceptionnel d'archives ducal documentant cette salle. Citées sommairement par des érudits lorrains <sup>219</sup>, dans une perspective historique, les *Mémoires de frais* n'avaient cependant jamais attiré l'attention des historiens des machines de scène, ni des arts du spectacle. Ces pièces complètent les projets dessinés, connus depuis longtemps, et conservés dans plusieurs collections dans le monde.

J'analyserai rapidement d'abord ces dessins pour les caractéristiques techniques de cet opéra. Le projet conservé au Metropolitan Museum, dessin de présentation avec ses coupes riches en détails d'ornementation au lavis, ses plans et coupes bien disposés dans les cadres des feuilles, permet une appréhension précise du dispositif. Les espaces sont généreux, sans être ceux d'un très grand théâtre. Le corps de bâtiment principal a une largeur de 54 pieds de Paris environ soit 17.5m, la largeur maximale étant de 79 pieds soit environ 28m, en raison de locaux qui flanquent de chaque côté les 8 premiers plans de la scène, destinés à entreposer les décorations qui ne sont pas en service pour le spectacle. La partie qui abrite la salle mesure 56

---

<sup>219</sup> Voir Paul Leboeuf *L'Opéra de Nancy* Serge Domini éditeur Ars en Moselle p.10 - 20, s.d.; Michel Caffier *Le théâtre en Lorraine* éd. Serpenoise 1997 - p.50-52 et Armand Paul Vogt *Le théâtre à Nancy depuis ses origines jusqu'en 1919* Nancy s.d.

pieds de longueur, soit 18.20m, et l'arrière scène plus le portique 100 pieds soit 32.5m. La hauteur sous plafond est d'environ 55 pieds plus quelques pieds de marge à l'élévation maximale, disons 60 pieds, soit 19.50m. Comme pour la plupart des plans d'architecture de l'Ancien Régime, il faut remanier en modélisation les deux élévations, cadre et loge ducale, pour obtenir de justes proportions.

La scène est détaillée tant sur les plans que sur la coupe avec élévation interne. Après un premier châssis isolé, se succèdent huit plans de triple costières, soit  $8 \times 3 \times 2 = 48$  chariots, 48 feuilles de décorations de coulisses qui peuvent être simultanément interchangeables. Les 6 dernières séries comportent à l'arrière un trapillon qui occupe toute la largeur de la scène, permettant donc des montages complexes. Une seconde série de six lignes de coulisses parallèles, sans détails de trapillons, succède à cette première partie machinée, et s'enfonce ensuite de trois plans plus courts entre les cages d'escaliers de service du cintre (B). Enfin une arrière-scène à dix plans très courts, toujours en perspective, s'enfonce entre les deux locaux adjacents, servant sans doute de loges et de locaux de stockage. Une porte au fond (C) s'ouvre sur un portique où peuvent accéder les voitures, et sert sans doute d'accès aux décorations; j'ai testé en modèle virtuel la facilité de manipulation d'un châssis dans cet espace. Un demi-plan en correspondance avec la coupe longitudinale donne plus de précisions sur la première partie de la scène et sa machinerie. Seuls les six premiers plans y figurent, avec le trapillon complet à partir du plan n° 3, premier châssis isolé non compté. La machine qui meut ces coulisses est un treuil à la face, à une seule série de palettes, monté sur un arbre qui court sous tous les plans. Les chariots ne sont pas représentés, mais on distingue nettement le faux-châssis avec son support inférieur qui reçoit la feuille de décoration, dispositif qui n'évoque pas pendant deux siècles et que j'ai retrouvé dans la machinerie de Châtellerault, quelques cent quarante ans plus tard. Aucune machine de cintre ne figure sur ces dessins.

Un plan postérieur à l'occupation par la Cour de cette salle, établi en 1748 <sup>220</sup>, avec la légende pour la scène de "*Théâtre en ruine*" permet de confirmer que l'édifice construit a suivi les plans de Bibiena. Nous ne disposons d'aucun autre plan permettant de mieux connaître la scène projetée, et celle qui fut réalisée. Dans le projet de Bibiena, je lis une typologie à plusieurs scènes, *prima scena*, *seconda scena*, *tertia scena*, à plans nombreux - vingt-sept - mais dont seuls les plans de la *prima scena* semblent pouvoir être mûs par des machines. Le jeu doit se concentrer sur cette *prima scena*, et la *tertia scena* ne sert, ponctuellement que comme

---

<sup>220</sup> Arch. mun. Nancy DD 47.

substitut à un horizon, pour des effets de profonde perspective. Ainsi dessinée, la scène révèle l'expérience de Bibiena, qui a construit la salle de la Hofburg à Vienne, et sa connaissance des pratiques scéniques, qui ne provient certainement pas de Paris ni encore moins de Versailles, avec ses opéras en concert et sa piètre salle de Comédie sans décorations. Bien plus que de l'opéra de Paris, cette scène est à rapprocher des projets à triple de scène de Mansart, voire de Le Vau, et surtout, plus convaincants encore, des dispositifs à nombreux plans tels que Fontana les avait conçus, ou que le Teatro della Fortuna les mettait en place dans la série de plantations du début du XVIII<sup>e</sup> siècle qui sont conservés dans les collections de Fano.

Les archives ducales demeurent délicates d'interprétation, malgré le nombre d'éléments du théâtre qui y sont inscrits. L'impression à la lecture est celle d'une scène en pièces détachées, en kit, sans aucun ordre véritable, et sans instructions d'assemblage. Je me borne à relever les principales informations.

Cinquante-deux chariots de 9 pieds et quatorze de 7 pieds sont cités, ainsi qu'un chariot de 7 pieds "*pour la grande coulisse du milieu*"; ce qui fait au total soixante-six chariots plus un isolé, la pièce donne aussi soixante-six fers pour les chariots. Si l'on divise par deux, pour la symétrie, on obtient trente-trois paires de chariots, qu'il faut alors répartir par plans. Faute de description de l'organisation finalement construite, nous en sommes réduits à des estimations. Ce qui est sûr, c'est que le théâtre ducal de Nancy comportait un nombre assez important de plans, au-delà de sept ou huit plans à coulisses. Dans le grand toisé de charpente on lit 18 plate-formes pour les chariots, chacune de 20 pieds 6 pouces, soit donc neuf paires de châssis coulissants ...

D'autres informations confirment les capacités de la scène, tels les 208 supports pour les décorations. Il y avait des chariots pour les vols, des machines de trappe. Quelques rares informations sur les décorations elles-mêmes du spectacle inaugural, *Le Temple d'Astrée*, nous sont transmises : des châssis de décorations au nombre de quinze, de 15 à 20 pieds de haut (soit environ 6 à 7 m maximum de hauteur). Des châssis du Temple d'Astrée, au nombre de soixante-six, avaient sans doute beaucoup de chantournements et figures, des escaliers feints, des portes; châssis auxquels s'ajoutaient quatre châssis pour les nuages. La figure d'Astrée était montée sur un piédestal avec des marches. Des archives plus tardives <sup>221</sup>, dressant l'état de la salle louée à des comédiens, précisent que les décorations avaient alors vingt-cinq pieds de haut, soit près de 8 m.

---

<sup>221</sup> Archives Municipales de Nancy D77 26 fév 1753.

Doté d'une scène profonde, avec tous les équipements et dégagements nécessaires au fonctionnement d'un théâtre, grâce à sa construction à neuf, cet ouvrage de Francesco Galli Bibiena s'inscrivait dans le prolongement de ce qu'il avait réalisé pour la Maison des Habsbourg, avec une carte blanche permise par l'absence de contrainte d'un bâti palatial antérieur. Au-delà des implications politiques, le Duc montrant ainsi qu'il offrait à sa Cour et à un compositeur français une salle sans commune mesure avec celle de son adversaire français, le théâtre ducal prouve la flexibilité des machines et concepts de scène à cette époque, le répertoire italien et les esthétiques italiennes s'adaptant sans problème à un répertoire français. Une étude plus approfondie des archives permettra sans doute de mieux comprendre la scène et les machines de Francesco Galli Bibiena - c'est, il faut le remarquer aussi, un fonds qui n'a aucun équivalent pour la salle de la Hofburg, dont archives et plans sont perdus.

### *3) De petites machines à la Salle de la Cour des Princes*

Les lourds équipements furent longtemps absents des salles de la Cour de France, entre l'abandon de la Salle des Machines originelle et la lente amélioration des dispositifs au XVIII<sup>e</sup> siècle. Cependant, même dans ces conditions peu propices aux grandes mises en scène, des petites machines pouvaient équiper les théâtres.

Parmi les états de dépenses qui concernent la salle de la Comédie à Versailles, utilisée pour l'ordinaire, un précieux document montre comment il était possible, sur une scène aussi petite et sans châssis de coulisse ni véritable cintre, de représenter une parodie des Italiens sous le règne de Louis XV, dans une salle qui avait été entièrement rénovée. Il s'agit de *Pyrame et Thisbé*, parodie de l'opéra *Pirame et Thisbé*, livret de La Serre, musique de Francœur, représenté à l'Académie Royale de Musique le 7 octobre 1726. La parodie fut créée le samedi 9 novembre 1726 à la Comédie-Italienne et elle est attribuée à Riccoboni et Romagnesi. Cette parodie en un acte suit pas à pas la trame du livret.<sup>222</sup> Le passage qui comporte un effet de

---

<sup>222</sup> Je remercie vivement Françoise Rubellin pour m'avoir communiqué les informations dont elle dispose sur cette œuvre.



machine se situe aux scènes 9 et 10, Zoroastre dans une "lanterne magique"<sup>223</sup>, vient exprès du Congo, du sabbat, et exalte sa suite à détruire "cette vieille architecture"<sup>224</sup>.

Pour la représentation à la Cour sur la scène de la petite Salle des Comédies à Versailles le 14 mars 1759, de cette "parodie avec ses divertissements", j'ai découvert dans la cote O/1/3003 des détails sur la mise en scène, notamment pour l'effet de machinerie. Madame Favart jouait le rôle de Thisbé et Riccoboni celui de Zoroastre (descendant dans sa lanterne magique); des perruques et habits furent spécialement réalisés pour cette représentation. Nous voyons là encore par cet exemple que le dépouillement systématique des fonds O/1 permet de compléter le calendrier des représentations pour lesquelles aucune autre source n'est connue. Le luminaire du quartier de Janvier spécifie des suppléments d'éclairage pour les trois pièces composant cette représentation du 14 mars <sup>225</sup> et le *Mémoire* du menuisier Girault la construction d'un nouveau treuil (pour la Lanterne ?), probablement à seize palettes. La préparation des décorations de *Pirame* demande deux journées et demies de Boulet, et trente-six journées de compagnon incluant la parodie de *Pirame*. Il fournit pour la trappe de *Pirame* quatre chapes de hêtre de 1 pied x 3 pouces sur 2 pouces d'épaisseur, fonctionnant grâce à 4 fils et leurs poulies de frêne de 4 pouces de diamètre. La description de la lanterne magique est, elle aussi, fort précise, avec des cotes. On apprend encore par le même *Mémoire* que la parodie de *Proserpine* a été programmée, n'a pas été jouée, mais que Girault a réalisé une autre machine, une charrette de 4 pieds de long sur 2 de profondeur, avec un cheval peint sur voliges, pour laquelle Védy fournit les pièces de fer. Il n'est pas précisé s'il s'agit d'un vrai vol ou d'un accessoire restant sur le plancher. Cette *Proserpine* pourrait bien être *Les Noces de Proser-*

---

<sup>223</sup>. Opéra (III, 6) : « ZOROASTRE, dans les airs ». Le compte-rendu de la parodie des Italiens par le *Mercur de France* précise : « [Zoroastre] descend dans un char, sur lequel on lit cette inscription : lanterne magique », *op. cit.*, p. 2256-2257. Zoroastre (IV, 4) : « Détruisons, renversons ces murs ». *Lanterne magique* : « petite machine d'optique, qui fait voir dans l'obscurité sur une muraille blanche plusieurs spectres et monstres si affreux, que celui qui n'en sait le secret, croit que cela se fait par magie » (Furetière).

<sup>224</sup> Scène 9 : Zoroastre *air* : Je viens exprès du Congo /Je viens exprès du sabbat, a a a./Du sabbat, /J'ai pitié de ton état./Rassure-toi, ma fille./Le diable est mon ami, i i i./Mon ami./Le diable est mon ami./Je vais bientôt lui faire emporter Ninus. Scène 10 :Zoroastre, *air* : Exaltons et chantons/Détruisons/Et brisons/Cette vieille architecture ; /Abattons./Renversons/Et ces tours et ces prisons - Pyrame : Ah ! Monsieur, vous allez me faire assommer ! - Thisbé: Les solives lui tomberont sur la tête. - Zoroastre : Non, non, vous allez voir de l'ouvrage bien fait. *La prison est enlevée*.

<sup>225</sup> O/1/3003, sans N° - le bordereau heureusement conservé permettra une reconstitution virtuelle avec numéros et ordre exact de l'ensemble des pièces.

*pine*<sup>226</sup>, parodie créée en 1727 . Ce seront pour la saison 1759 à Versailles, quartiers de janvier et d'octobre, les deux seules pièces à machines programmées par les Italiens. Par le *Mémoire* de Girault du quartier d'octobre, nous apprenons aussi que les cordages des contrepoids de la scène étaient pourris ... En février et mars, Védý fournit des pièces de renfort pour le théâtre et les fermes, ainsi que du fil de laiton "*au travers le théâtre de la Comédie*" sans doute pour le vol de travers de Zoroastre - Riccoboni descendant en chantant dans sa Lanterne volante. Il y aurait donc eu la possibilité sur la minuscule scène de la Comédie d'un vol de travers pour l'entrée cocasse de Zoroastre, parodiant les grandes descentes en vol de travers des opéras sur la scène de l'Opéra à Paris au Palais Royal, et auxquelles une scène de la taille du Grand Théâtre de 1770 donnera une toute autre ampleur. Dans un *Etat des déboursés* faits par ordre de La Ferté, on voit que le 14 mars il a fallu ajouter un store à la lanterne magique, et que les 6 ouvriers "*n'ont pas quitté l'ouvrage pour l'exécution de la parodie*", il a donc fallu leur offrir à dîner.

## ***4) Une curiosité expérimentale : la scène des Tuileries à périactes sous la Régence en 1721***

### ***figure 230***

Lorsque des représentations exceptionnelles sont programmées, les commanditaires n'hésitent pas à concevoir des dispositifs à machines. Le 31 décembre 1721 est produit le ballet des *Eléments* de Lalande et Destouches, dans le Palais des Tuileries, sur un théâtre neuf construit pour l'occasion, le jeune Roi devant y danser. Le *Mercur*e de janvier 1722 p. 80 ss rend compte de cette représentation de manière circonstanciée, en résumant l'action et la scénographie, puis en donnant à la fin la description du théâtre et de ses machines.

---

<sup>226</sup> Françoise Rubellin "Trois états inédits des Noces de Proserpine" in *Séries parodiques au siècle des Lumières* textes réunis par Sylvain Menant et Dominique Quéro, Presses Universitaires Paris Sorbonne 2004.

Au Prologue, "le théâtre représente le Chaos. C'est un amas de nuages, de rochers, d'eaux immobiles et suspendues, de feux qui s'échappent des volcans". Le Destin est placé au milieu de la scène. Ensuite "le Feu monte à sa Sphère, les nuages s'étendent, les arbres couverts de fleurs et de fruits sortent de terre, et les deux ailes du Théâtre découvrent les divinités qui président aux Eléments." A la fin de l'intervention de Vénus, le théâtre s'ouvre, le jeune Roi paraît avec la Cour, Vénus et les chœurs "qui sont d'un côté des Mariniers, et de l'autre des Moissonneurs". Après le chœur, le Roi danse.

Le Palais de Junon s'ouvre de même à la scène 3 de la Première Entrée, l'Air, pour faire apparaître la déesse sur son Trône, les Aquilons et Zéphirs à ses côtés, Iris sur son arc derrière elle, tableau avec des "colonnes de nuées autour desquelles voltigent toutes sortes d'oiseaux peints par Oudry de l'Académie Royale de Peinture".

La Deuxième Entrée est celle de l'Eau avec le Palais de Neptune "composé de grandes colonnes de joncs marins retenus d'espaces en espaces par des ceintures de coquillages. Les côtés et la voûte sont supposés, et soutenus par des eaux congelées et transparents" Cette décoration est de "Perault qui les a toutes composées et peintes avec les sieurs Dieu et Oudry". La troisième scène montre au fond du théâtre le naufrage d'un vaisseau, et Arion qui paraît sur son dauphin.

La Troisième Entrée représente le Feu dans le vestibule du temple de Vesta et au fond son sacntuaire avec le feu sacré. Le *Mercur*e relève un effet d'obscurcissement du théâtre quand la Vestale laisse le feu s'éteindre. Amour descend sur un nuage.

La Quatrième Entrée représente la Terre avec la décoration des jardins de Pomone.

A l'Epilogue, le Roi représentant le Soleil paraît sur son char, environné des signes du zodiaque, et suivi des quatre parties du monde.

A la lecture de ce texte, le théâtre éphémère construit dans la Galerie des Tuileries montre une scénographie sans grande originalité, il comporte des dessus avec la gloire et le vol, des dessous avec le naufrage du vaisseau, la végétation qui surgit, et une division en deux scènes successives, la *prima* et la *seconda* pour reprendre la terminologie italienne, produisant un effet d'ouverture assez banal. Le théâtre se situe donc dans la tradition des scènes baroques et Renaissance, déjà Arion figurait dans les spectacles à machines du XVI<sup>e</sup> siècle à Florence.

Second point notable dans cette scénographie, le retour à l'esthétique de Louis XIV et tout son symbolisme bien connu, le Roi Soleil dansant avec la Cour, comme régulateur du cosmos. Rien ne semble avoir réellement changé en 1721 par rapport aux années 1650-1660.

Sauf pour le mécanisme des périactes, qui n'est malheureusement pas décrit dans les archives, le *Mercur*e concorde avec celles-ci. Notamment il confirme la mention des balcons surplombant l'avant-scène, le terme *théâtre* des archives désignant bien la scène; l'effet du Soleil et la décoration du cadre de scène ou *Proscenium*, concordent également.

Qu'en déduire ?

Ce spectacle qui marque par la participation du jeune Roi et de la Cour au ballet un retour caractérisé aux débuts du règne du Roi Soleil, est aussi original. Le cadre de scène très décoré, avec ses références aux fondateurs antiques du théâtre, l'extraordinaire reconstitution des périactes qui n'étaient plus utilisés en Europe depuis la fin de la Renaissance ou le début du XVII<sup>e</sup> siècle, la simplicité de la salle qui contraste avec la scène machinée et architecturée, toutes ces caractéristiques renvoient aussi au théâtre de Cour italien à la Renaissance. Je peux avancer une hypothèse sur la source qui a conduit Vassé, l'auteur de la machine, à cette proposition originale, il est à peu près assuré que la documentation imprimée disponible à cette date a été mise à contribution, au premier rang l'ouvrage de référence du Jésuite Jean Du Breuil, *La Perspective pratique*. Vacé (orthographié Vassé dans O/1/2853) est le sculpteur Louis-Claude Vassé (1716-1772), fils du sculpteur du Roi François-Antoine Vassé (1681-1736), et il a laissé des dessins de ses oeuvres dans les collections royales. Une oeuvre contemporaine des *Eléments* qui subsiste aujourd'hui est l'actuelle galerie dorée de la Banque de France à Paris, provenant de l'ancien hôtel de La Vrillière et restaurée en 2015. Entre 1635 et 1650, Louis Phélypeaux de La Vrillière, puissant secrétaire d'État des finances, fait bâtir un somptueux hôtel particulier dans le nouveau quartier des Fossés-Jaunes. Dessinée par François Mansart, la demeure est dotée d'une galerie le long du jardin. Longue de 40 mètres, elle abrite quelques-uns des chefs-d'œuvre de la collection La Vrillière. En 1713, l'hôtel est cédé à Louis-Alexandre de Bourbon, comte de Toulouse et bâtard légitimé de Louis XIV. Le nouveau propriétaire entreprend d'ambitieux travaux d'aménagement confiés à l'architecte Robert de Cotte et en 1717-1718, la galerie est ainsi entièrement redécorée avec l'intervention du sculpteur François-Antoine Vassé. Les extraordinaires lambris sculptés présentent notamment des motifs de palmes. L'esthétique du cadre de scène aux Tuileries en 1721 devait se rappro-

cher de celle de cette commande. Un artiste de l'envergure de Vassé ne pouvait donc ignorer l'ouvrage de Jean du Breuil, qui séjourna longtemps à Rome. L'édition que devait connaître Vassé est la seconde publiée à Paris par Dezaillier en 1679, *La perspective pratique où se voient les beautés et raretés de cette science [...] par un Religieux de la Compagnie de Jésus Troisième et Dernière partie.*<sup>227</sup>.

Cet ouvrage célèbre n'a pourtant guère attiré l'intérêt de la recherche sur l'histoire de la scénographie vue sous l'angle de la transmission des savoirs à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle. Le "*Traité IV des Pièces détachées qui ne sont autres que perspectives ordinaires mais coupées, divisées et séparées, mouvantes, tournantes et coulantes qui peuvent servir aux Autels [...] Théâtres et Ballets*" est un condensé pédagogique du savoir-faire en ce domaine, où l'on retrouve toutes les qualités des maîtres jésuites dans le domaine de l'art, que ce soit l'art religieux ou l'art dramatique. Un tel ouvrage était de grande utilité pour les peintres chargés de commandes par les Jésuites, ou devant réaliser les décorations pour les représentations annuelles des Collèges.

La Table renvoie notamment aux "*Machines en forme de Rhombe pour les théâtres p.104*" et aux "*Machines tournantes, et mouvantes pour des théâtres p.102, 104*". Ce *Traité IV* contient les "*Pratiques*" suivantes directement applicables à l'art des décorations du théâtre :

*"1 Des pièces de perspectives détachées et de leur disposition*

*2 Pour faire une perspective de Bâtiments, en deux pièces détachées et percées*

*3 Pour faire des perspectives de Bâtiments et Jardins, deux pièces détachées et percées*

*4 Pour faire une perspective de bois et paysages, en deux pièces détachées et percées*

*5 Pour faire une autre perspective de bois et paysages, de deux pièces séparées et coupées*

*6 Pour faire une perspective de rochers et paysages, de deux pièces séparées et coupées*

*7 Pour faire la perspective d'une salle de deux pièces détachées et coupées*

*9 Pour faire un enfoncement de nuées en perspective et représenter une gloire*

*10 Pour faire des perspectives changeantes, par le moyen de triangles mobiles*

---

<sup>227</sup> 3 vol., Paris, 1642-1648 du P. Jean Du Breuil S-J. (1602-1670).

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10427699.image>

*11 Pour faire des perspectives détachées et changeantes, par le moyen des triangles*

*12 Pour faire des perspectives changeantes et mouvantes, par des machines tournantes, et des chassis coulants*

*13 Pour peindre des perspectives sur des murailles, parallèles aux rayons de l'oeil*

*14 Pour peindre tels enfoncements qu'on voudra, sur des murailles parallèles aux rayons de l'oeil*

*15 Pour peindre des planches, des tablettes, des armoires et choses semblables en perspective sur ces murailles*

*16 Pour peindre des meubles en perspective, sur des murailles, parallèles aux rayons de l'oeil"*

L'essentiel de l'art du décorateur de théâtre, qui doit appliquer les lois de la perspective, est expliqué dans ces quelques pages, que je reproduis intégralement en annexe, figures 230 a-o. Les effets de trompe-l'oeil et de perspective, mais aussi les techniques les plus courantes, comme ces écrans en deux parties, ou fermes, et ces ouvertures nécessaires à l'effet de profondeur, voire de surprise, les effets de Gloires et nuées sont tous présentés, et enfin le petit *Traité* explique, alors que semble s'imposer en Europe la scène à coulisses, les vieux principes des décors rotatifs et des triangles mobiles.

Le *Mercure* décrit ainsi le mécanisme : "*Les ailes du Théâtre sont fermées par six tiers points de chaque côté, chargés chacun de trois feuilles de décorations, dont une seule face paraît aux yeux des Spectateurs. Ces figures triangulaires tournent sur des pivots, et les changements se font d'une manière très subite par le moyen d'un treuil, ou moulinet, placé au-delà de la dernière ferme, qu'on fait tourner par le moyen d'une manivelle, et sur lequel viennent se tortiller les cordes qui répondent à chacun des tiers points pour les faire tourner d'un mouvement prompt et égal aux changements des décorations.*" <sup>228</sup>. Le théâtre comporte donc six plans de décorations mobiles latérales, chacun équipé de trois décorations. L'usage le plus courant à la Cour de France sous l'Ancien Régime semble, d'après Thomas Jacqueau, avoir été seulement deux coulisses parallèles. La scène des *Eléments* permettait donc de charger trois décors, le Ballet me paraissant en comporter quatre avec le Chaos du Prologue, si l'on considère que, à la manière des scènes des Medici, derrière les triangles le décor s'ouvrait à chaque

---

<sup>228</sup> *Mercure* janvier 1722 p.94-95.

Entrée ainsi qu'au Prologue et à l'Épilogue vers la *seconda scena*. C'est tout à fait envisageable avec une scène de 15 m de profondeur pour ces quatre tableaux successifs :

*Les divinités qui président aux Éléments.*

*Le Palais de Junon*

*Le Palais de Neptune*

*Le vestibule du temple de Vesta*

*Les jardins de Pomone*

Un seul treuil actionne depuis l'arrière scène le mouvement conjoint des périactes. Ce n'est pas sans évoquer à mon esprit les croquis pris par Furttentbach sur les machines des Inter-mèdes florentins <sup>229</sup>. Du Breuil ne précise pas le mécanisme pour ces mouvements de triangles, car il destine son cours à des peintres, qui doivent choisir la bonne solution en fonction des contraintes d'espace. C'est peut-être cette approche très pragmatique du Jésuite qui a intéressé Vassé pour réaliser un somptueux spectacle à machines célébrant la Monarchie, dans un espace palatial somme toute limité et contraignant. Les chœurs, comme le précise le *Mer-cure*, n'étaient plus selon l'usage sur scène, mais de chaque côté du proscenium, libérant ainsi un espace pour les effets de décorations et surtout la danse. L'ouvrage exigea un soin particulier, Perrault exécuta à la gouache "*les petits modèles à savoir la ferme du Chaos et deux châssis qui suivent, la décoration des Éléments des 10 châssis, avec la ferme, cinq plafonds, le Palais Junon de 10 châssis avec la ferme et cinq plafonds de Nuées, 300 livres*". La technique originale ou la plantation particulière exigea peut-être cette étape préalable de la maquette construite des décors, bien connue aujourd'hui des décorateurs de théâtre depuis deux cents ans, et que j'ai enseignée à mes étudiants de théâtre ... Il semble aussi que l'occasion solennelle nécessitât cette étape coûteuse, alors que les Slodtz ou Pâris donnaient directement des bons à exécuter et des dessins d'exécution. Dans les archives, nous l'avons vu plus haut, le modèle apparaît pour des cycles importants 1754, 1770 ...

---

<sup>229</sup> University Of Amsterdam - Workshop *Technologies of spectacles- Knowledge transfer in early modern Theater Cultures*, 14th - 15th november 2014.

# Chapitre 2 :

## Les Grands Théâtres

### *Les machinistes sous Louis XV et Louis XVI*

#### *figures 231 - 232*

Quelques noms de machinistes reviennent régulièrement dans les archives pour les règnes de Louis XV et Louis XVI: Girault, la famille Bouullet et Blaise Arnoult. Ces hommes sont les maîtres d'oeuvre des machines et des structures délicates de décorations pour les spectacles de la Cour. De ces hommes formés sur le terrain, payant de leur personne nuit et jour à longueur d'année, en déplacement d'un site à l'autre, veillant sur les chantiers et prenant des fonctions de responsabilité, l'existence et le rôle gagneraient à faire l'objet d'une étude approfondie. Thomas Jacqueau avait amorcé ce travail avec une biographie de Pierre Bouullet et l'édition de deux pièces d'archives, personne n'a pris le relais depuis plus de vingt ans. C'est dire l'ampleur de la tâche qui reste pour les chercheurs.

Je vais présenter les principales caractéristiques de ces hommes. Ce sont tous des spécialistes du bois, d'origine modeste, du milieu des ouvriers menuisiers, et des compagnons, qui par leur savoir faire et leur fidélité aux Menus, vont peu à peu gravir les échelons des honneurs, des responsabilités et des gratifications, et vont travailler sinon en équipe, du moins en partage, et se former mutuellement.

Le 30 mars 1716 un Giraud menuisier construit un théâtre provisoire dans l'antichambre du Roi aux Tuileries <sup>230</sup>. Louis-Alexandre Girault est un menuisier pour lequel Bouullet père travaille depuis 1729, Joseph Bouullet Père (1711-1777) est premier garçon de Girault, payé à la journée par Girault. Ce Girault sera responsable des machines de la Cour et de celles de l'Opéra de Paris, il signe notamment les légendes des planches explicatives de *L'Encyclopédie*. Girault meurt en 1777, Pierre Bouullet ou Bouullet fils aîné (vers 1740-1804) devient ainsi machi-

---

<sup>230</sup> O/1/2845.



niste en chef des Menus et machiniste en chef de l'Opéra après avoir effectué son apprentissage comme ouvrier menuisier sur les théâtres de la Cour et à l'Opéra de 1757 à 1768.

Blaise-Henri Arnoult, machiniste à l'Opéra devient en 1745 machiniste aux Menus Plaisirs par le brevet du 19 mars 1745 "*Brevet de compositeur des machines des théâtres pour les spectacles et fêtes royales en faveur du Sr Arnoult aux appointements de 3000 livres par an sa vie durant qui lui seront payées sur ses simples quittances par les Gardes du Trésor royal*"<sup>231</sup>, et machiniste en chef à l'Opéra en 1750.

Arnoult est responsable du choix du bois pour la charpente du Grand Théâtre de 1770, fort de son expérience de 1745-1747 au Grand Théâtre du Manège, et il est de fait le maître d'oeuvre de la partie bois du chantier, sous la direction de Gabriel. C'est lui qui aura toute la responsabilité de rendre opérationnel l'énorme ensemble de machines du Grand Théâtre, et qui essuiera les reproches occasionnels de La Ferté sur la plantation de ses décors.

Pierre Boulet de 1768 à 1771 assiste Arnoult pour la construction de cette salle et participe aux spectacles de 1770. En 1771 il est chargé de l'entretien de l'Opéra royal, il est nommé Machiniste du Roi en 1777 puis de 1778 à 1781 machiniste à l'Opéra, il passe ensuite à celui de la Porte Saint-Martin de 1782 à 1791, est obligé de le quitter pour le Théâtre Feydeau et y revient en 1795, en raison de ses compétences. Il meurt en 1804 des suites d'une chute à l'Opéra de la Rue de la Loi. Il publie en 1801 un magistral *Essai*, bilan de toute son expérience.

Boulet fils cadet (Jean-Martin, 1743-1806) assure des fonctions à la Cour quand son frère est appelé à des tâches importantes.

Quand Pierre-Adrien Pâris dessine avec précision des détails de machines, leurs auteurs en sont ces experts.

Ces cinq hommes, au premier rang desquels Girault, Arnoult et Pierre Boulet, sont les maîtres des machines à Paris et à la Cour pour toute la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>231</sup> O/1/2811 pièce n°3.

# 1) *Le Grand Théâtre du Manège des Grandes Ecuries 1745-1747*

Les machines du Grand Théâtre construit au Manège en 1745 et utilisé à deux reprises pour les mariages du Dauphin n'a guère attiré l'attention des chercheurs. Les sources sont lacunaires, peu nombreuses. Pourtant, la collation systématique des mentions dans les Comptes des Menus permet d'apporter quelques précisions. Outre la brève description, avec cotes du théâtre, dans le *Mercur*, les informations les plus précises sont à chercher dans deux cotes complémentaires, O/1/3253, *Mariage du dauphin 1745-1747*, et O/1/2960; la cote O/1/2991 contient la description de la démolition complète de la salle en 1752<sup>232</sup>. L'essentiel des dépenses pour la démolition concerne les structures de la salle et des locaux, mais plusieurs treuils, dont de "grands" treuils, des moufles équipés de cordages, une lanterne, des chemins de fer, "nombre de poulies, moufles et autres ustensiles" descendus, trente cinq autres treuils situés semble-t-il aux cintres, attestent la présence d'une grande machinerie, qu'il faudrait comparer avec celle du Palais-Royal. Les 3 portes du mur arrière du Manège, de plan courbe, étaient utilisées pour diviser la scène en deux parties, donner de la profondeur aux effets de perspective, il est difficile de deviner exactement ce dispositif sur les gravures de *La Princesse de Navarre*, mais la division en deux zones successives semblable la scène de l'Opéra coupée par les puissants murs de refend, permettait sans doute aux sujets de retrouver leurs marques au Manège.

L'effet spectaculaire de la crue subite du Nil dans l'Entrée *Canope*, des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*, a suscité un questionnement régulier chez les musicologues, y compris dans les Ateliers Rameau organisés par Raphaëlle Legrand à l'occasion de l'année Rameau, et auxquels j'ai participé. La lecture des dépenses pour 1747 permet d'apporter un début de réponse. A Paris, des rouleaux furent utilisés en 1748, d'après les relevés d'E. Soury dans son

---

<sup>232</sup> *Bref état de la démolition de la charpente de la salle de l'opéra et de toutes ? qui était au Manège couvert de la Grande Ecurie à Versailles dans les six premiers mois 1752*, par Dumas, ? et Girault; *Bref état de la démolition des menuiseries, machines et décorations de la Salle d'opéra, de tous ses portiques, accessoires qui étaient au manège de la Grande Ecurie à Versailles démolie les 6 premiers mois de 1752, lesquelles démolitions sont plus au moins détaillées dans les mémoires fournis à Monsieur de Cindre, Intendant des Menus etc., par les SRs Dumas, Pleny (?) et Girault.*

édition critique de l'ouvrage de Rameau <sup>233</sup>. C'est en O/1/2960, l'un des plus gros registres du fonds des Menus, aux fol.429 ss, que l'état de paiement au Sr Lavaranne, vannier, nous donne des informations sur la technologie utilisée pour les effets d'eau en 1747 au Manège. Quatre "colonnes baroques" de 15 pieds de long et d'1 pied de diamètre sont utilisées pour les "vues de mer" de *L'Année Galante*, pour *Persée* "deux grandes colonnes d'osier baroques" mesurent 30 pieds sur 14 pouces de diamètre, 6 autres de 27 pieds sur 14 pouces de diamètre, 10 autres de 22 pieds sur 14 pouces, 16 de de 22 pieds sur 6 pouces, et 6 de 1 pied de diamètre. Pour *Les Fêtes de l'Hymen et l'Amour*, ce sont 2 "colonnes torsées" de seize pieds et 8 autres de 22 pieds sur sur 10 pouces de diamètre qui sont facturées. Ces colonnes torsées ou baroques sont en fait un procédé utilisé depuis au moins un siècle et demi (ils figurent chez Sabbattini), pour représenter les flots en mouvement. Une illusion d'optique créée par un mouvement tournant donne l'impression de vagues déferlantes, et elle repose sur l'habileté du maître machiniste dans la disposition des rouleaux sur la scène, et le talent de l'ouvrier machiniste pour actionner de manière variée la manivelle ou le treuil. On trouve encore en Bohême ou en Suède ces mécanismes, en bois; les rouleaux superposés et montés sur des supports articulés, sortant des dessous, produisaient en quelques secondes l'impression d'une violente inondation. Les colonnes semblent moins nombreuses pour le Nil que pour *Persée*, cela tient sans doute à ce que l'action du combat de Persée contre le monstre pour libérer Andromède se déroule en mer, avec une vaste zone plane à figurer et donc sur une scène en partie envahie par les vagues, alors que les cataractes se produisaient au lointain, en jouant avec l'impression de hauteur.

Il est fort possible que d'autres trucs fussent requis pour améliorer l'effet, avec des gazes par exemple, mais je n'ai pour l'instant pas identifié ces éléments dans les centaines de pages consacrées aux spectacles de 1747. Par ce détail de machinerie donné par les comptes, il est légitime de conclure que la scène du Manège avait un potentiel visuel largement égal à celui de la salle de Paris. C'était bien le premier Grand Théâtre construit depuis le règne de Louis XIV. Le Maître machiniste Arnoult est responsable de ces machines, et il saura sans doute tirer profit de cette expérience pour les scènes marines de *Persée* et *La Tour Enchantée* au Grand

---

<sup>233</sup> E. Soury *Les Fêtes de l'Hymen et de l'Amour de Jean-Philippe Rameau : étude historique, génétique et critique*, Tours 2013 p.XV L'inventaire des effets de l'Opéra AJ/3/32 nomme "60 pieds de tôle portant 6 pouces de large percés de gros trous pour le torrent les avoir posés en place à 8 livres le pied" "Plus pour le torrent en avoir fourni 24 pieds portant 6 pouces de large percés de gros trous à 12 livres le pied" "Plus pour le torrent avoir fourni 26 morceau de fer blanc portant 4 pouces de large sur 1 pied de haut donné à Mr Laherse". Malherbe dans l'ancienne édition cite la mention dans un inventaire de 1752 de 5 pièces de cuir ayant servi à la représentation du débordement du Nil.

Théâtre de 1770, malgré les énormes difficultés qui semblaient ne pas avoir accompagné la construction de la salle et la préparation des mariages de 1745 et 1747.

## ***2) Le Grand Théâtre de Versailles de 1770***

***Les figures 232 à 241 illustrent le développement qui suit.***

Comme pour le Grand Théâtre du Manège, la Salle des Ballets devenue Grand Théâtre ou Opéra dans les derniers projets se doit d'être une salle polyvalente, cette fois avec son propre bâti, et une construction pérenne. C'est dans le contexte de l'accueil de l'opéra de Paris après l'incendie de 1763 que La Ferté engage une réflexion sur les meilleurs choix pour l'avenir. Il incite à construire un opéra en aménageant l'ancienne Salle des Machines, avec les mêmes proportions que la salle incendiée, ajoutant " *et que, s'il prenait jamais envie à la famille royale de voir un opéra, elle pourrait jouir de ce spectacle sans embarras en venant aux Tuileries*"<sup>234</sup>. En 1767, alors que se décide le futur mariage du Dauphin, il est favorable à une salle permanente " *les différentes constructions provisoires et réparations à faire pourraient coûter plus que la bâtisse d'une salle solide et à demeure*"<sup>235</sup>. Quand les travaux s'achèvent dans l'urgence au printemps de 1770, La Ferté commence à mesurer le gouffre financier et les difficultés qui l'attendent avec ce projet ambitieux de salle permanente, polyvalente, et à la scène "immense": " *Nous avons eu, lundi dernier, la troisième répétition de Persée. On a été plus content du luminaire, le théâtre étant éclairé de plus de 3 000 lumières, ce qui est bien considérable. Je ne crois pas cependant qu'on puisse diminuer de beaucoup ce nombre, par la disposition du théâtre qui est immense, et surtout par la manière dont M. Arnoult a arrangé ses châssis de décorations. D'ailleurs, la grandeur énorme de ce théâtre, très commode pour le service, exige un nombre considérable de sujets pour les chœurs et pour la danse. Aussi je*

---

<sup>234</sup> P.114 Mardi 12 Avril 1763.

<sup>235</sup> P.204 Dimanche 31 mai 1767.

*pense que ce local ne pourra jamais servir que dans les fêtes de très grand apparat et où l'on ne regardera pas à la dépense."* <sup>236</sup>

Je vais tenter dans les pages qui suivent d'esquisser quelques caractéristiques d'un équipement scénique qui n'a jamais fait l'objet d'une étude scientifique, malgré la valeur et la célébrité de ce qui est considéré comme un joyau de "notre" patrimoine national.

Les caractéristiques principales de la scène sont d'abord son inscription dans un quasi carré de 30 m de côté, avec cinq dessous (ou quatre selon la manière de les compter), treize plans (ou douze), de larges dégagements latéraux. Les décorations pouvaient, avec ce premier dessous à la Cour de France aussi profond, disparaître entièrement. Les grandes toiles de fond pouvaient mesurer jusqu'à vingt mètres de large. Proche de la scène de l'Opéra contemporaine, et réalisée par une équipe commune, elle s'en distingue par sa plus grande ampleur et la contrainte de l'installation du Grand Bal Paré. La même année, sans véritable expérience de scènes de telle envergure, les machinistes des Menus doivent découvrir de nouvelles habitudes.

Le choix des matériaux pour la charpente de la nouvelle salle est un sujet qui revient dans nombre de pièces conservées sous la cote O/1/1785, ainsi que dans les pièces de O/1/3027. Pourquoi une telle préoccupation de la part de Gabriel ? Il s'agit de trouver des bois particuliers, réservés à la Marine royale, et la charpente elle-même demande l'avis d'experts. Arnoult choisira les bois sur place, et l'Académie donne finalement son accord pour le dessin des fermes. Quelle en est la raison ? La portée considérable sans doute; mais il apparaît, d'après l'intervention d'Arnoult dans les correspondances, que les exigences sont les mêmes pour la machinerie et la structure. Gabriel a besoin de spécialistes. Les contraintes que doit supporter la structure de bois de chêne de la scène et de la salle, qui forme un tout, la charpente n'étant plus un élément isolé, expliquent pour moi cette quête inconnue jusqu'alors à la Cour. J'ai observé que le dessin particulier des fermes de la charpente n'existait pas pour les théâtres précédents, et qu'il sera repris pour les salles suivantes, malgré leur taille inférieure. L'explication est l'ensemble de machines que la charpente doit supporter, inégalé jusque là, même au Palais-Royal dont le bâti était plus étroit que la nouvelle salle de Versailles.

---

<sup>236</sup> P.269, Vendredi 11 mai 1770.

## ***a) Une clé pour la compréhension et l'apport du Grand***

### ***Théâtre : Pierre Boulet***

Les documents les plus utiles pour la compréhension de la machinerie du Grand Théâtre de 1770 sont les planches légendées de *L'Encyclopédie* et le traité de Pierre Boulet, postérieur mais très didactique. Boulet nous l'avons vu fut l'élève d'Arnoult, réalisa des machineries pour la Cour sous le règne de Louis XVI, et connaissait très bien les équipements du Grand Théâtre. Ainsi, la coupe de la charpente qui a une double fonction, supporter la toiture du bâtiment et assurer la stabilité lors des efforts engendrés par l'action des treuils, est proche de la proposition de Gabriel.<sup>237</sup>

*L'Essai sur l'art de construire les théâtres, leurs machines et leurs mouvemens; Par le C<sup>en</sup> Boulet, Machiniste du théâtre des Arts.*, Ballard, Paris, 15 Germinal, An 9 (1801) est dédié à Chaptal, Ministre de l'Intérieur, en date du 1er Ventôse an IX. Cet ouvrage développe un essai paru dans le *Journal des Théâtres*, an VII.

C'est un Essai remarquable par sa clarté de rédaction, sa précision, sa progression pédagogique, ses planches explicatives, un véritable cours magistral qui fournit la somme du savoir-faire en ce domaine en France à la fin de l'Ancien Régime, par un expert qui a pratiqué les scènes de la Cour et de Paris pendant quarante ans, et qui a été formé par le remarquable Arnoult, lui-même en service depuis les années 1740 à la Cour<sup>238</sup>. Pour le théâtre de la Reine à Trianon pour laquelle, il livre un *mémoire* très technique avec croquis des machines de la scène<sup>239</sup>, crée à deux reprises les décors novateurs du *Mariage de Figaro*, et a donc l'expé-

---

<sup>237</sup> P.6 "*Une ferme de charpente, pour le comble d'un grand théâtre, doit être chargée de bois le moins possible; cependant il lui faut la plus grande solidité et la plus grande force, parce qu'elle a à porter le comble; plus, les deux planchers des machines (car il faut absolument en établir deux dans la hauteur du comble), toutes les toiles, tous les ponts. comptons aussi pour beaucoup les secousses multipliées qu'occasionne chaque changement de décorations. Une telle ferme doit porter trente milliers, et être construite de manière que tous les bois soient mi-plats, afin d'occuper moins de place.*". Lire aussi p.5 Boulet insiste sur l'épaisseur des murs de la cage, notamment "*ils portent ... l'ébranlement continuel qu'éprouvent les combles, auxquels sont attachées et suspendues toutes les manœuvres, et tout l'équipement de cette partie supérieure du théâtre.*"

<sup>238</sup> Préface p.V: "*je pense qu'en quarante années de travaux et d'expériences au grand théâtre de Versailles, et à celui de l'opéra, ne doivent pas être perdues pour ceux qui vont courir la même carrière.*" p. VII "*Aidé des leçons et conseils d'Arnoult, mon maître, dans les nombreux travaux des théâtres de la cour et de la ville.*"

<sup>239</sup> O/1/3055/145; voir figures 73 a-c.

rience de toutes sortes d'espace. Il sera sur place lors des deux incendies des salles du Palais Royal, ainsi qu'à celui de l'Odéon. Il sera chargé encore d'organiser à l'abolition de la royauté l'ultime inventaire des scènes de Versailles. Plus encore qu'au nouvel Opéra du Palais Royal, les consignes données font penser à l'Opéra de Versailles, amélioré sur certains points (dont une cage de scène sans retraits). Les techniques utilisées relèvent de l'art de l'ingénieur, mais beaucoup aussi de l'empirisme, de ce que la pratique a pu apprendre par la méthode des essais et erreurs lors de l'évolution des grands théâtres du siècle des Lumières, vers davantage de dessous et des machines plus puissantes. Le développement de l'apport du métal dans la construction, "*serrurerie*" dans les archives, permet les crémaillères, les boulons, toutes pièces qui assurent des réglages plus aisés et davantage de résistance aux assemblages - ce qui était sans doute impensable encore à cette échelle à la Renaissance et au cours du XVII<sup>e</sup> siècle. Boulet, parmi d'autres, exige aussi un rideau de fer. Les machineries du siècle suivant, en bois, conservent encore pour l'essentiel les caractéristiques fixées dans les dernières décennies du XVIII<sup>e</sup> siècle, même si une partie des machines ne sert plus aux effets des vols, gloires et grands changements à vue, au fur et à mesure que s'imposent des décors de plus en plus construits sur plusieurs rues, nécessitant de longs entractes. Mais basiquement pour les changements, le Bourla d'Anvers construit en 1834, avec machinerie sur le modèle français, Châtelerault, le Théâtre Louis-Philippe de Compiègne par exemple, conservent la majorité des éléments caractéristiques de ce savoir-faire élaboré depuis la fin du XVII<sup>e</sup> siècle.

L'autre référence de *l'Essai*, discrète mais très importante (Thierry G.Boucher l'a notée aussi dans sa thèse à propos des projets du Grand Théâtre), c'est le rôle fondateur de Carlo Fontana. Boulet se réclame sans hésitation de sa théorie pour édifier un théâtre aux justes proportions<sup>240</sup>. Or dès l'achèvement du théâtre, le directeur de l'Académie réclama haut et fort à Fontana les gravures du nouveau Tor di Nona, sans succès - elles ne furent jamais réalisées.

Cotes de toutes les parties du théâtre d'opéra de façon à assurer solidité, meilleur service et fonctionnement sûr des machines, choix des bois appropriés pour toutes les pièces, bonne technique d'assemblage de la structure de la scène de manière à éviter le devers et l'ef-

---

<sup>240</sup> p.80 "*L'ouverture de l'avant-scène, qui détermine les dimensions du théâtre, pouvait aussi être admise à donner toutes celles de la salle. Deux motifs me paraissent exiger que je revienne sur cette donnée. Le premier est l'autorité de Fontana; le second mes observations sur un très grand nombre de salles de spectacle. A la fin de ma carrière j'en compte beaucoup, tant en France qu'en Italie et en Allemagne, où j'ai vu avec l'œil attentif d'un constructeur de théâtre, et j'en ai bâti et équipé plusieurs.*"

fondrement, tous ces points font que ce manuel serait à citer dans son intégralité, et serait un guide nécessaire à toute tentative de restitution des machines de l'Opéra royal.

Le principe de "*sauter des plans*" qu'il préconise était déjà appliqué en 1770 ... pour *Athalie*, comme nous le verrons plus loin. "*Il résulte de cette disposition l'avantage de faire convenablement arriver sur la scène, une troupe armée, une foule, un peuple nombreux*" <sup>241</sup>. La largeur plus importante encore que la longueur avec la perspective feinte des toiles du fond annonce de fait la scène du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle, plus large que profonde. "*En largeur, il faut des espaces réels*".

Pierre Boulet, simple ouvrier menuisier devenu maître des machines et auteur, confie avec fierté ses réussites et l'expérience acquise sur l'outil peu à peu maîtrisé du Grand Théâtre de Versailles : "*J'ai fait descendre du cintre du théâtre de la grande salle ds spectacles du château de Versailles, une gloire de huit planchers, de cinquante pieds de longueur chacun, et de cinq pieds de largeur. On conçoit qu'ils étaient équipés dans plusieurs rues. Dans le moment où ces groupes de nuages amenaient sur la scène soixante personnages de la danse, le théâtre se couvrait d'un palais de Vénus, qui descendait aussi du cintre dans d'autres nuages.*" <sup>242</sup>.

Complémentaire au Traité de Boulet, est le Registre des machinistes "Livre Pour la mesure De toute les piece que Lon donne" <sup>243</sup>.

Il commence avec *Alceste* donné le dimanche 12 février 1786 à l'Accadémie royale de Musique, Salle de la Porte Saint-Martin pour une scène à dix plans. A cette date, nous sommes synchrones avec les dernières utilisations du Grand Théâtre, dont les décors pouvaient être prêtés à l'Opéra, et vice-versa, comme pour *Armide* le 14 juin 1784, opéra qui figure à plusieurs reprises dans le registre. Il est composé de plantations annotées, parfois avec croquis, sur la page de droite, et d'explications sur la page de gauche. L'ordre général semble chronologique, mais on note plusieurs mains successives, et plusieurs niveaux d'annotations et commentaires sur la même page. Il s'agit d'un document technique interne à l'orthographe très variable, et qui a été rédigé par les aides-machinistes, selon toute probabilité, voire par le machiniste lui-même. Sa compréhension en est difficile pour qui n'a pas de formation de machi-

---

<sup>241</sup> P.103.

<sup>242</sup> P.60.

<sup>243</sup> BNF Opéra, Réserve.



niste à l'ancienne. Il précise l'implantation des châssis et fermes, le fonctionnement des trappes, et les charges pour le bon fonctionnement des contrepoids. C'est un témoin exceptionnel, au moins pour les premières dates, en effet le registre inclut la Salle Louvois, la salle Favart et la salle Le Peletier, jusqu'aux années 1820 environ. Je me réserve dans des études ultérieures le déchiffrement des machines décrites et de restituer certaines plantations. Mais, en raison de l'implication des maîtres machinistes dans les salles de la Cour et de la Ville à la fin de l'Ancien Régime, il ne peut qu'éclairer la pratique à Versailles.

## ***b) Machinerie et accessoires du Grand Théâtre d'après les archives***

Alors que les comptes des Menus abondent en états de frais pour les constructions et réparations aux scènes, rien ne concerne les machines dans les comptes pour les travaux effectués et rien ne laisse apparaître une lacune dans la numérotation des pièces justificatives. Il n'y a ni *Mémoire* d'Arnoult ou de son épouse, ni d'un menuisier pour la construction de la scène en 1769-1770. Je n'ai aucune explication à cette énigme, sauf peut-être les conditions chaotiques qui ont accompagné l'achèvement de la salle, sans financements suffisants. Mais on peut fort heureusement connaître ces machines grâce à des *Inventaires* jusqu'à présent inédits, ignorés dans les travaux publiés sur l'Opéra Royal. En voici la liste :

O/1/3143B *Recensement des Effets des Magasins du Roi Le 31 Décembre 1770*, p.137 ss;

O/1/3144 *Recensement des Effets des Magasins du Roi Le 31 Décembre 1771*, p.19 ss;

O/1/3145 *Recensement des Effets des Magasins du Roi Le 31 Décembre 1772*, p.19 ss;

O/1/3167 *Recensement des Effets appartenans au Roi et dans les Magasins des Manus Plaisirs de Sa Majesté situés à Paris, Versailles, Fontainebleau, Choisy, Compiègne, Saint Hubert, fait Le 31 décembre 1773 au désir de la Déclaration du Roi du Mois d'Avril 1760*, fol.12 recto et ss;

O/1/3168 *Recensement des Effets appartenans au Roi et dans les Magasins des Manus Plaisirs de Sa Majesté situés à Paris, Versailles, Fontainebleau, Choisy, Compiègne, Saint Hubert, fait Le trente et un décembre mil sept cents soixante quatorze au désir de la Déclaration du Roi du Mois d'Avril 1760, année 1774*, fol. 9ss;

O/1/3169 *Recensement des Effets appartenans au Roi et dans les Magasins des Manus Plaisirs de Sa Majesté situés à Paris, Versailles, Fontainebleau, Choisy, Compiègne, Saint Hubert, fait Le trente et un décembre 1775 au désir de la Déclaration du Roi du Mois d'Avril 1760*, fol.6ss;

Seul l'*Inventaire* de 1770 a été transcrit dans son intégralité en Annexe 6 en respectant l'orthographe (dans les limites de la lisibilité d'un microfilm), les alinéas. Les deux types de s, en début et cours de mot, et en finale, n'ont pas été conservés, n'existant pas dans les polices de caractère informatiques contemporaine. L'*Inventaire* de l'année suivante figure en regard.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, des *Inventaires* des effets de la Couronne complètent ceux de l'Ancien Régime, donnant l'état des théâtres de la Cour, à Versailles, Trianon, Fontainebleau, et celui des salles d'après la Révolution<sup>244</sup>. Les mentions sont précises, donnant des cotes métriques.

Il convient d'ajouter une autre source elle aussi fort peu exploitée, c'est la commande de bois faite par Arnoult, donnant les essences, les caractéristiques et les dimensions des pièces. qui figure en O/1/1785, 56.

On peut relever de 1770 à 1775 la disparition progressive d'un inventaire détaillé de la machinerie du Grand Théâtre, avec une phase de simplification. Celui de 1771 reste problématique. Jamais jusqu'alors les *Inventaires* ne détaillaient à ce degré de précision les machines, voire les omettaient, car elles étaient considérées comme des structures fixes. Les explications techniques, souvent inutiles pour un *Inventaire*, les cotes précises au pouce et à la ligne près de pièces inamovibles, l'inventaire détaillé de structures fixes prises dans le bâti de charpente, feraient plutôt penser à un *Mémoire* d'entrepreneur, tel celui d'Arnoult qui n'existe pas dans les archives, proche de ceux de Girault ou de Bouillet pour le théâtre de la Reine à Trianon. On imagine mal le personnel de l'*Inventaire* mesurant des pièces, dans des parties du théâtre où des machinistes seraient plutôt à l'aise. La partie consacrée aux cintres n'a guère pu être effectuée sans la participation des aides-machinistes. La rédaction elle-même des descriptions détaillées est semblable à celle des menuisiers, charpentiers ou machinistes des *Mémoires* conservés dans la série O/1 pour les travaux fournis à la Cour. Par ailleurs cet inventaire a fait l'objet d'une relecture avec quelques notes et ajouts, pour des oublis à la copie, de

---

<sup>244</sup> AJ/19/838, AJ/19/857, AJ/19/868.

mentions de reports à d'autres sections avec notation systématiquement incomplète du folio, ce qui laisserait à penser que nous avons ici un exemplaire au net, mais relu en vue de sa version finale. Nous savons grâce au fonds O/1 que la copie en plusieurs exemplaires, avec des phases préparatoires puis au net, était la pratique ordinaire des Menus. Au total, j'ai pu identifier trois écritures, celle du texte principal, celles des notes en marge, et une troisième pour les notes en fin de paragraphe. Alors que le document fait preuve d'une minutie excessive par exemple pour la description de la grande trémie à effet de grêle située au-dessus de l'avant-scène, et cite des trappes, il omet toutes les trappes du plancher de scène. Cet Inventaire est aussi le seul qui détaille les décorations du Grand Théâtre, avec cotes des principaux éléments, analogue aux autres *Inventaires* spécifiques du Grand Théâtre conservés, alors que l'inventaire suivant en 1771 se limite à une liste d'ensemble de décorations décrites en une seule ligne, sur deux pages à peine. Les *Inventaires* annuels du 31 décembre se limitent toujours à une liste des éléments de décorations, sans aucune cote ni description détaillée. Les Machines et Ustensiles occupent les pages 137 à 168, suivies après par la Salle du Banquet, le Salon de musique et le Salon de Jeu, la Salle du Bal (Paré) et sa décoration, de la page 169 à la page 230. La même question se pose pour les métrages précis donnés régulièrement dans les *Inventaires* du siècle suivant.

A défaut du *mémoire* d'Arnoult, ces documents, et particulièrement le premier du 31 décembre 1770, constituent une source majeure pour la compréhension du Grand Théâtre, de son caractère innovant et en même temps conforme à la tradition de la Cour et des Menus. Semblable en apparence à la machinerie de l'Opéra qui est inauguré simultanément, et que documente largement *L'Encyclopédie*, le dispositif s'avère plus lourd et bien plus complexe. Certes on retrouve les mêmes bases, machines d'aplomb, vol, gloire, trappes, cassettes pour les mouvements verticaux, avec une technologie et une méthode de construction très proches. Le nombre de treuils, pour les dessous et pour les cintres, est considérable, certainement supérieur à celui de la scène de l'Académie Royale. La caractéristique principale, propre à la Cour, est la polyvalence du dispositif. La machinerie fournit, par des treuils qui ne figurent dans aucun théâtre public du temps, l'assistance à la mise en place et le retrait des vastes structures démontables du Bal paré, du Salon du Festin. En cela, le Grand Théâtre reste proche d'une esthétique "baroque", celle issue de la Renaissance, où des machines spécialisées sont installées à demeure ou spécialement, pas nécessairement connectées les unes aux autres. L'idée aussi d'une grande machinerie unique où tous les mouvements des dessous aux cintres se feraient avec une seule commande, tel qu'on le voit dans les théâtres de Trianon (reconstitué) et

nombre d'autres scènes conservées, Ceski Krumlov, Drottningholm, le théâtre de Compiègne construit sous Louis Philippe, ne semble pas exister, à la lecture des pages de l'inventaire. Le nombre de tambours à rangées de palettes, considérable, laisse deviner le nombre de machinistes requis pour un spectacle au Grand Théâtre. Par ailleurs, l'utilisation de treuils pour la manutention, par exemple des décorations dans les ateliers des hôtels des Menus, est attestée régulièrement dans les Dépenses pour les Magasins figurant annuellement dans la série O/1.

Un premier essai de restitution virtuelle à partir de cette longue description est possible, je propose de donner une vue du "kit" de pièces tel que décrit dans l'Inventaire de 1770, à l'issue de la première saison inaugurale de la salle, lors des Spectacles en l'honneur du mariage du Dauphin et de Marie-Antoinette. L'intégration des pièces posera certaines difficultés de compréhension quant à leur implantation exacte dans la structure d'ensemble, et de leur utilisation. Dans l'idéal, un tel travail ne pourrait se faire qu'avec l'assistance d'un expert machiniste, d'un expert en techniques anciennes d'assemblage, et de confrontation avec les relevés et les vestiges actuels. En l'absence d'une collaboration avec le Château de Versailles, ce travail est difficile à mener à terme d'une manière pleinement satisfaisante.

Il serait également possible de modéliser le Bal Paré, disposition qui n'a jamais à ma connaissance fait l'objet d'un tel travail, en raison de la tâche considérable qu'il suppose; mais les détails sont assez précis pour permettre un modèle 3D avec hypothèses, et navigation en temps réel dans les espaces.

Dans un premier temps, afin de faciliter la saisie des cotes et la modélisation, le choix avait été envisagé de passer à l'unité anglo-saxonne, sachant que de toute manière, une conversion des pieds de l'Ancien Régime entraînerait de son côté également des approximations. La différence peut jouer sur les plus longues pièces ( $x$  pieds Ancien Régime =  $x$  m -  $x$  cm, ou  $x$  feet -  $x$  inches). Il faut rappeler également que l'unité anglo saxonne demeure, en parallèle avec l'unité métrique, utilisée de par le monde, et de manière constante pour de nombreuses pièces, par exemple en plomberie. Cependant, je suis revenu sur cette première décision, car avec 32,484 cm pour le pied de roi et 30.48 cm pour le foot actuel, les 2 cm d'écart deviennent vite significatifs pour les grandes pièces. ainsi une pièce de 59 pieds mesure 19 m.16 cm et demi environ, alors que restituée en feet, elle ne mesure plus que 17 m. 98 cm et demi environ, soit plus d'un mètre d'écart, ce qui est inacceptable. J'ai donc établi une table de conver-

sion, où les équivalences sont arrondies au plus près, afin de permettre la cotation dans le logiciel de modélisation tout en conservant une dimension restituée très proche de l'originale.

Un numéro devrait être attribué à chaque élément décrit dans l'*Inventaire* de 1770, et un personnage inséré, comme dans les modèles de l'Opéra du Tage, donnerait l'échelle humaine des machines qui ont équipé le Grand Théâtre.

L'*Inventaire des Ustensiles* permet aussi une restitution suffisamment précise des faux châssis et de leurs portants de lumières, sur le plateau, les rares vestiges retrouvés autour du cadre de scène original permettant une modélisation, nécessitant l'accès aux lieux.

Il y avait près de 16 tonnes de contrepoids en plomb. Il est difficile d'estimer le poids des décorations à mouvoir, avec leurs châssis et structures, mais un guide précis serait le registre des machinistes de l'Opéra décrit plus haut.

Le sort des grandes machines de l'Opéra de Versailles demeure assez confus après la fin de la monarchie. Dès 1787-1788, la scène sert d'entrepôt aux décorations qui étaient rangées dans le grand hangar de l'Hôtel des Menus, en raison de la construction de la Salle des Notables. A partir de l'an II, les biens de la Couronne sont saisis. Les représentants en mission Delacroix et Musset demandent un inventaire des décors, confié à Pierre Boulet, et ordonnent de monter sur la scène le Bal Paré<sup>245</sup>. Quelques décors sont utilisés pour les fêtes révolutionnaires, la majeure partie est réquisitionnée par Talma pour le Théâtre de la République<sup>246</sup>

Une chronologie plus précise est possible : les décors des autres salles, de taille plus petite, sont d'abord entreposés vaille que vaille sur la scène du Grand Théâtre au lointain, aux dessous et dans les cintres vraisemblablement sous la direction de Boulet dans un document bien averti du fonds des décors<sup>247</sup>. On peut en conclure que le Bal Paré ne devait pas être monté sur la scène, ce qui aurait été probablement incompatible avec le stock de décorations au lointain.

---

<sup>245</sup> Vente de mobilier an II, Archives des Yvelines II Q 66; Archives Municipales de Versailles M5 carton 1656 no 72.

<sup>246</sup> Yvelines II Q 67; cf. correspondance: lettre sur l'envoi des inventaires du Grand Théâtre et du Théâtre de l'Aile Neuve par Boulet, 3 mars 1793.

<sup>247</sup> O/1/2812/A, liasse moderne 3 Magasins Etats divers 1754-1793, dont une couverture de liasse "*Registre et Etats qui ont été présentés aux Commissaires du département pour l'inven<sup>te</sup> lors de la levée ds scellés dont plusieurs ont été par eux paraphés*". Ces inventaires datent de février - début mars 1793 - an II.

La suite apparaît grâce à AJ/13/58, pièces datées de 1794 (an II), conservées sous la forme de copies au net, dans le désordre chronologique, et dont je donne les principaux passages en ANNEXE Pièces justificatives 6 "*Etat des décorations, machines et autres effets de théâtre qui ont été enlevés de Versailles en exécution de l'ordre du Ministre et déposés tant au Magasin des Menus qu'au théâtre des Arts rue de la Loi*".

Ma conclusion est que non seulement les décorations et le mobilier furent enlevés de Versailles, ce que l'on savait déjà, mais cet inventaire du chargement des voitures, à ma connaissance jamais cité, nous prouve que tout ce qui pouvait être démonté et transportable de la scène du Grand Théâtre l'a été, pour être entreposé aux magasins de Paris, et surtout servir au théâtre de la Rue de la Loi. Dépouillée de ses chariots et faux châssis, de la majorité des poulies et pièces métalliques qui ne maintenaient pas la structure, dépouillée des contrepoids <sup>248</sup> et de certains petits treuils, la scène du Grand Théâtre n'est plus équipée et devient une carcasse de charpente inutilisable à partir de 1794.

Les machines disparues seront-elles remplacées ? AJ/19/857 dans son *Inventaire* en date de 1847 décrit avec précision une machinerie complète qui semble intacte. J'ai cependant observé que l'*Inventaire* de 1837, AJ/19/838, semble indiquer des entrées au Grand Théâtre, de décors de Ciceri, et certaines pièces de machinerie, chariots, fils, planches "*par l'atelier des menuisiers sous Mr Ciceri*". Les références des ordres, avec dates, sont spécifiées, et il faudrait donc se reporter à ces archives administratives ... Seraient-ce des travaux pour rendre à nouveau la scène fonctionnelle, avec des pièces de remplacement ? Mais Thierry G. Boucher n'a trouvé aucune mention de réparation importante de la machinerie ni sous l'Empire ni pour les spectacles de 1837 ordonnés par Louis-Philippe. En fait, les spectacles et concerts, tant ceux de 1837 que les rares qui suivront avant la récupération de l'Opéra par le Sénat, n'exigeaient de réelle machinerie à l'ancienne, à la lecture des programmes et au vu des rares châssis à brisures de Ciceri survivants. Il n'y avait aucun changement à vue ni effet de machine. Je suppose qu'une partie des treuils fixés dans les fermes des cintres ou dans la structure du dessous devaient être indémontables et intransportables en l'an II, on les voit figurer sans doute sur l'élévation de Nepveu. Certains sont encore en place dans les cintres et les dessous avant

---

<sup>248</sup> Cependant Baillet pour la ville de Versailles en 1817, Archives Municipales de Versailles série Q1, carton 1884, insiste sur la nécessité de démonter la salle du Bal "*qui est dressée depuis plus de 27 ans : l'année dernière il a encore fallu visiter les cordages et contrepoids; et tôt ou tard le Gouvernement se verra forcé de faire cette dépense.*"

la restauration de 1957. Il ne reste malheureusement aujourd'hui de ce véritable "prototype" qu'était l'ensemble des machines de 1770 que quelques éléments de tambours au dernier dessous., la restauration de 1957 s'étant chargée de "nettoyer" tout ce qui pouvait l'être d'une machinerie qui , au moins aurait pu être conservée au Musée du Château de Versailles en tant que témoignage patrimonial unique.

Mais durant les années qui suivirent la Seconde Guerre mondiale, la France ne fut pas le seul pays d'Europe à détruire un patrimoine que cette guerre avait épargné. Bayreuth et Schwetzingen en République Fédérale d'Allemagne furent privés de leurs précieuses machines, dont il ne reste que quelques photographies et relevés, alors que la scène de Ludwigsburg était épargnée. La politique culturelle de la République démocratique, ou son absence de fonds, épargna les machines de Gotha et Bad Lauchstädt.

# Chapitre 3 :

## La lumière et le son

### 1) *Le luminaire*

Le luminaire, ou éclairage de la scène et de la salle n'a jamais fait l'objet d'études approfondies pour la Cour de France. Le récolement systématique des archives et leur photographie me permet d'aborder cette question, et dans un premier temps d'esquisser quelques observations et de voir la progression de l'éclairage.

Les sources littéraires demeurent en effet assez floues et subjectives, alors même que nous aurions besoin de données matérielles en premier lieu. Fort peu de vestiges de dispositifs d'éclairage subsistent en France, et datent de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, pour des théâtres de Cour. L'étranger est un peu mieux loti, mais l'ensemble des artefacts conservés demeure très incomplet. Le fer-blanc n'a guère résisté au temps et fait partie des équipements périmés et jetables, tandis que les *terrines*, *bougies*, etc. ont quasiment disparu en Europe. Les méthodes d'archéologie expérimentale permettraient une reconstitution de ce que pouvait être une source d'éclairage scénique sous l'Ancien Régime. Le seul lieu historique à l'avoir tenté est le théâtre de Ceski Krumlov, en Bohême. Restituer l'éclairage de scène avant la standardisation de l'éclairage électrique au vingtième siècle s'avère une tâche archéologique assez délicate, alors même que "l'éclairage à la bougie", propre à certaines mises en scène "baroques" d'aujourd'hui, semble une pratique qui relève du seul parti pris esthétique.

Les *Pièces justificatives* et de *Mémoires de fruiterie* font état pour chaque représentation du *luminaire* utilisé, pour lequel le fournisseur demande son dû. Certes, les pièces ne deviennent complètes qu'à partir du milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, mais c'est déjà une source très utile, parce que outre le nombre et le type des sources d'éclairage, est aussi spécifié leur placement. Sont parfois documentés des effets spéciaux, et de nouveaux dispositifs.



Il devient alors possible de collationner ces informations avec les plans que nous avons recensés, et d'insérer, au moins sous forme d'indication de placement, les sources de lumière dans le modèle virtuel 3D. Une expérimentation de reconstitution de la lumière, de son spectre et de son intensité pourrait être ultérieurement mise en place.

Dans une première phase il conviendrait de mettre en relation ces données collectées avec les informations de colorimétrie, réflectance, etc., fournies par les matériaux utilisés lors des spectacles "baroques" et "classiques", les couleurs et matières des vestiges de décorations, sans doute altérées, d'échantillons de tissus de costume, etc. Les nombreuses références aux couleurs, pigments, dorures, *pierreries*, peintures, broderies, etc. dans les comptes fournissent un champ encore peu étudié, car trop "évident" - *ça brillait et ça donnait l'apparence de luxe* pour résumer la conclusion courante aujourd'hui. Certes, l'ensemble de l'espace théâtral, salle et scène, était organisé en fonction de la vue et de la lumière, mais avec des nuances, des dosages et un langage qui nécessitent une étude approfondie. Les vestiges de ces décors chargés de motifs *rehaussés d'or*, *tableaux de coloris*, sont encore présents sur des décorations comme celles du *Temple de Minerve* employé de 1754 à 1787, ou du rideau de fond pour *Zémire et Azor* du même fonds de Fontainebleau-Versailles. Les costumes d'opéra en particulier étaient brodés de fils métalliques, rehaussés de *pierreries*, et nous conservons à la bibliothèque de l'Opéra de Paris un recueil d'échantillons de tissus pour les costumes d'opéra, aux couleurs parfaitement préservées, recueil que j'ai présenté en Première Partie.

La seule source est l'incandescence, à base de combustible de graisse (suif, cire dite bougie, huile plus tardivement), en cherchant le plus d'intensité et de blancheur (relative) de la lumière. La cire est divisée en deux catégories, jaune et blanche, selon la "température de couleur" de la flamme, chandelles (à base de suif) et bougies (à base de cires blanche et jaune) constituant les sources les plus répandues. Les lampes à huile dans une ampoule de verre coloré sont minoritaires en Europe, voire inexistantes sur les scènes françaises. La salle (appelée aussi *Amphithéâtre*), où se trouve le public, est éclairée par des lustres, la scène, appelée *Théâtre*, est éclairée par la rampe qui peut s'élever ou se baisser pour des effets simples, des sources sont disposées derrière chaque châssis parallèle de coulisse pour éclairer le précédent (vers le lointain), des sources dans les cintres (herses, gloires et machines) fournissent le complément pour un éclairage relativement homogène, des lustres au milieu de la scène n'étant pas rares jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Coulées de graisse, brûlures, fumées, risque de feu, l'éclairage à incandescence de l'Ancien Régime avait des inconvénients nombreux. Cependant, sans avoir la flexibilité du gaz et surtout de l'électricité, avec sa graduation de 0 à 100%, il permettait tout aussi bien au spectateur de lire le livret qu'au décorateur de prévoir des effets de "nuit", de feu et d'éclairs, suffisants dans un monde de représentation où après tout, il n'y avait que des signes et des codes. Au nom du culte de la vérité de l'illusion à tout prix, il est probable que les Lumières seront à l'origine d'une fuite en avant technologique qui se poursuivra sur deux siècles.

Dans les registres sous la Régence, puis les liasses *Comédies et concerts* et parfois les *Dépenses imprévues*, figurent les *Mémoires* de frais de Fruiterie et de Ferblantier, renseignant le *luminaire* (combustible, matériel) ; d'autres fournisseurs complètent parfois nos informations (comme les frais du menuisier du théâtre, pour la rampe, etc.). Pour le *luminaire (fruiterie)*, ces *Mémoires* se présentent sous trois formes successives<sup>249</sup>. Des feuilles séparées sous Louis XIV, puis sous la Régence des registres où les frais sont consignés de manière continue et chronologique, paragraphe par paragraphe, avec une récapitulation finale. Sous Louis XV et Louis XVI, nous avons des tableaux à colonnes selon le type de sources d'éclairage, suivant l'ordre chronologique, précisant *l'ordinaire* de l'éclairage de la salle et de la scène, et les frais supplémentaires pour chaque représentation. La liasse s'achevant par une récapitulation. Outre les informations de coût, ces pièces sont précieuses parce qu'elles mentionnent souvent les sources avec précision, le type de bougie et son support, le nombre de bougies, leur emplacement, tant pour la scène que pour la salle et les coulisses ou entrées.

Le Grand Théâtre de 1770 est un cas à part. Jamais la Cour n'avait connu un tel espace scénique, la Salle de la Cour dépasse par ses dégagements et la qualité de sa conception l'Opéra de Paris. La mauvaise surprise pour les Menus sera de gérer le luminaire d'un tel espace scénique, sans aucune expérience. Les pièces d'archives, tant le luminaire que les *Mémoires* du ferblantier, montrent une inflation du luminaire au cours des répétitions et représentations, les essais de nouvelles technologies (miroirs, lampes à huile) entraînant de nouveaux problèmes, des interventions de remise en état longues et coûteuses tant en frais qu'en personnel, au fil des jours du printemps 1770.

---

<sup>249</sup> Voir figures 21 à 24.

Le luminaire d'un spectacle comportait souvent, en particulier pour les ouvrages lyriques, des effets spéciaux lumineux. Nous donnons ici un aperçu des trois principaux.

Pour suggérer les éclairs dans les nuées, ou le feu, on utilisait des "transparents", toiles de châssis spécialement enduites pour permettre de laisser passer une vive source d'éclairage derrière elle, le motif peint, éclair, flammes colorées, permettant l'effet recherché. Il subsiste ainsi dans le fonds des toiles de Fontainebleau un châssis de forge pour *Le Maréchal-Ferrant* datable de 1762, et des nuages pour l'apparition de divinités dans *Dardanus* en 1769. Pour d'autres éléments de décor, les sources lumineuses pouvaient être des lanternes, ainsi pour *La Soirée des Boulevards* de 1762 à Fontainebleau, où des toiles figurent les Boulevards de Paris illuminés. Les comptes de décoration signés des Slodtz précisent : "*Troisième Ferme. Un cabaret, une baraque de marionnettes, une boutique de pâtissier, un café turc et un bureau de loterie. Ces maisons auront des fenêtres en transparents et des illuminations de lanternes variées*". En accord avec ce projet, le ferblantier atteste la fourniture de "*36 bobèches pour la maison brisée et de 54 lanternes de fil de fer pour les transparents*", d'une journée de son ouvrier et de ses compagnons "*employés pour la répétition de la Soirée des Boulevards*".

Le programme des décorations de *Silvie* donnée à Fontainebleau en 1765 <sup>250</sup> donne aussi des informations précieuses pour le décor de l'Antre de Vulcain, montrant les intentions du décorateur, en accord avec le livret. Ce décor est constitué de 7 plans de châssis successifs de la face au lointain et un rideau de fond, pour lesquels les maquettes des Slodtz sont conservées dans les collections de l'Opéra de Paris, "*Toute la partie du Théâtre jusqu'à l'avant de la Scène y comprise est l'antre de Vulcain, cet antre ne reçoit de jour que d'un (sic) ou deux percées dans la forêt c'est-à-dire par deux coulisses du même côté; on voit de là qu'il doit être éclairé principalement par les feux des différentes forges qui sont sur les côtés du théâtre et que cette clarté devient plus ou moins vive selon que les travaux sont plus ou moins avancés. Après le premier Chœur l'Amour et sa Suite c'est-à-dire les Grâces Plaisirs Ris et Jeux descendent portés sur un nuage lumineux, alors l'antre devient plus éclairé, il est censé que la présence de L'Amour y répand un jour plus pur*".

En effet, les gloires ou machines volantes devaient elles aussi être dotées d'un éclairage supplémentaire, nous avons ainsi retrouvé dans les Archives des Menus pour un spectacle des Comédiens Italiens en 1682 à la Salle de Saint-Germain-en-Laye devant le Roi

---

<sup>250</sup> O/1/3014, qui contient des projets et descriptions qui ne figurent pas dans la cote factice O/1/3266.

Louis XIV, *Arlequin Mercure Galant*, la description des quelques bougies de la machine où Arlequin en Mercure volant sur un aigle descend sur terre à la rencontre de Jupiter <sup>251</sup>.

Des effets plus dynamiques avec projection de *Feux* étaient nécessaires pour les Scènes infernales où dansent des Démons. Ainsi en 1770 pour *Persée*, à l'inauguration du Grand Théâtre de Versailles à l'occasion des Noces du Dauphin et de Marie-Antoinette, sont fournies "6 mécaniques à soufflet pour former des jets de feu", de la "liqueur blanche" est utilisée comme combustible, du lycopodon, et d'autres trucs pour colorer les flammes en rouge ou vert.

Pour ce même théâtre, des réflecteurs de fer blanc additionnels sont requis, de manière à intensifier l'illumination.

La problématique de la restitution en spectacle "historiquement informé" est une autre piste de recherche encore peu utilisée de manière rigoureuse. On peut se référer à l'atelier en cours sur *L'Ecole des Femmes* sous la direction de Pierre Pasquier, Jean-Noël Laurenti et Bénédicte Louvat-Molozay, en le confrontant à "l'éclairage aux chandelles" de certains metteurs en scène de théâtre et opéra "baroques", bien loin de la réalité historique, dans une scène sous-éclairée, où il n'y a pratiquement plus que la rampe comme source d'illumination - ce qui est historiquement faux et peut même aboutir à un contre sens par rapport à la dramaturgie, le finale glorieux étant plongé dans une ambiance glauque avec un rideau de lointain plongé dans la pénombre. Le travail effectué à Ceski Krumlov et peut-être très récemment sur la scène restaurée de Confidencen à Ulriksdaal en Suède va vers une direction plus homogène. Il reste que le recours systématique à l'éclairage à l'ancienne est impossible dans les salles d'opéra actuelles, et que ce type de démarche ne pourra relever que de l'archéologie expérimentale, donc dans des cadres et lieux bien précis. L'idéal, bien plus que le modèle 3D (qui a ses avantages pour multiplier les restitutions et tester les hypothèses, outre son impact "médiatique"

---

<sup>251</sup> Sous Louis XIV, dans des cotes comme O/1/2984, on trouve de nombreuses informations comparées à la pauvreté des sources pour les années précédentes, ainsi en 1682, pour les représentations à Saint-Germain devant Monseigneur par les Italiens et les Français notamment, et pour un théâtre de marionnettes monté dans la salle avec le haut dais de Monseigneur. Un autre mémoire fort clair et détaillé "*Fruicterie du Roy Du Quartier D'Avril 1682 Pour Les Comedies Repñée A St Germain St Cloud Et Versailles*" donne toutes les sources pour les comédies. Nous n'avons malheureusement rien conservé pour les grands spectacles d'opéras antérieurs. A Saint-Germain, 18 Lustres éclairaient ainsi la salle, soit 152 bougies de 4, les coulisses étaient éclairées par 200 (soit 100 par côté, donc environ une quinzaine par plan selon le nombre de coulisses; le Roi siégeait devant un petit degré éclairé.

éventuel), serait de rebâtir une scène moyenne (et sa salle), avec son éclairage (et bien sûr les sécurités *ad hoc*) dans l'esprit des reconstitutions navigantes des vaisseaux de l'Ancien Régime - je pense à *L'Hermione* ou mieux au *Jean Bart*. Jouer avec le feu dans des scènes historiques et d'ailleurs toutes modifiées dans une certaine mesure ne serait peut-être pas la meilleure solution. Parfois en cinéma et télévision on préfère construire un plateau plutôt que de se battre avec les contraintes d'un lieu ... Ou de jouer dans des écrans verts.

Enfin, la modélisation 3D propose des hypothèses de restitution de ces salles disparues afin de retrouver leur état originel. Dans ce cadre, que devient cet éclairage par des sources incandescentes? Pour une visualisation rapide des espaces, une compréhension du dispositif général, une vérification des points de vue et des possibilités d'action scénique, de circulation, d'implantation des machines, etc., j'ai choisi de ne pas restituer cet éclairage. En effet, le rendu calculé se paye au prix d'un travail considérable, avec une grande marge laissée à l'"interprétation artistique", et pour la Réalité virtuelle en temps réel il est quasiment impossible de simuler ce type d'éclairage, du moins avec les outils personnels dont nous disposons. Quant aux logiciels industriels dédiés aux rendus colorimétriques et de lumière (design, automobile, etc.), outre leur confidentialité et coût, ils ne sont pas non plus nécessairement adaptés à notre objet, car orientés sources et matériaux contemporains.

Le dépouillement attentif et systématique des sources permettra d'accumuler nombre de micro-informations qui, prises isolément, paraissent décevantes ou peu claires, mais qui finalement font masse et fournissent une vision bien plus fine et documentée de l'éclairage des espaces de la Cour de France que ce que l'on connaissait jusqu'à présent.

Grâce *l'Inventaire* de 1770 et aux relevés des frais d'éclairage, on peut reconstituer l'essentiel du dispositif d'illumination à la fin de 1770 au Grand théâtre de Versailles, avec un potentiel d'éclairage de 5898 bougies pour la scène, rampe herse et portants inclus, 272 pour la salle, et 874 biscuits. Le volume de la cage de scène actuelle, sans les coulisses, du plateau au gril actuel, est de 9400 m<sup>3</sup>. C'est par les expériences des répétitions et des représentations du printemps que cet équipement, encore provisoire, atteint une telle quantité de sources. Le luminaire donne un total pour la première de *Persée* le 17 mai, spectacle inaugural du Grand théâtre, de 1580 bougies aux portants, 774 pour les cintres et l'antre, 499 pour les gloires, plus les dessous et cintres 300, les corridors et passages; 224 pour les lustres de la salle, 390 bis-

cuits à la rampe, et un renouvellement du "théâtre" (scène) de 820 bougies, sans précisions - soit 3673 bougies pour la seule scène et 390 biscuits; auxquels s'ajoutaient les éclairages des divers locaux. *Athalie*, pièce de théâtre, certes avec une importante figuration et des chœurs, mais sans machines ni changement de décor, demanda le 23 mai 2601 bougies sur le plateau et 954 aux cintres, et un renouvellement de 450 bougies, soit 4005 bougies, supérieur à celui de la première de l'opéra à machines, et 346 biscuits, sans doute pour la rampe. La tragédie avait le décor le plus vaste sinon le plus complexe de tout le cycle, décor permanent contrairement aux autres grands spectacles lyriques. La seconde de *Persée* le 26 mai consumma 900 plus 2310, 710 en renouvellement, soit 3920, total là encore légèrement inférieur à celui d'*Athalie*, mais supérieur à celui de la première, et une nette augmentation avec les 526 biscuits pour la rampe et le théâtre, la salle ne changeant point. *Castor et Pollux* exigea le 9 juin 1657 aux portants, 662 aux cintres, 328 pour les grandes machines, 983 de renouvellement des portants, 3630 bougies, un peu moins que les spectacles précédents malgré des effets de machine encore plus complexes, et le maintien d'un éclairage de 516 biscuits rampe et théâtre, la seconde le 13 juin 2329 aux portants et cintres, 328 aux machines, 976 en renouvellement soit 3633, identique à sa première représentation - la rampe n'est plus spécifiée. Le double spectacle du 20 juin (tragédie *Tancrede* et ballet *La Tour enchantée*) demanda en portants 1387, aux cintres pour la *Tour* 828, en renouvellement 1840, soit 4055, à peu près autant que pour la seule *Athalie*. Dans toutes les représentations la salle ne nécessita pour ses lustres que 224 bougies. Ce qui donne une salle faiblement éclairée, en fort contraste avec la scène, car le volume de la salle - un ovale d'une vingtaine de mètres sur 16m de hauteur - est quand même conséquent. Ces sources sont tout à fait conformes à l'ambiance figurée sur l'esquisse de Moreau. A titre indicatif, le décor d'*Athalie*, présenté aux ambassadeurs de Tipo-Saïb le 12 août 1788, demanda 572 bougies placées en herses au cintre, 890 aux portants, soit 1462 bougies blanches - pour 36 bougies "au gros lustre de la salle", 240 bougies à la rampe, les autres lustres cités semblant appartenir aux locaux adjacents<sup>252</sup>.

Il suffit de regarder les tableaux comparatifs en Annexe pour mesurer l'écart entre l'Opéra de Versailles et les salles même moyennes où la Cour assistait aux spectacles, de quelques dizaines voire au maximum quelques centaines de bougies par spectacle on passe aux milliers. En 1721 le théâtre de Fontainebleau, datant du XVIIe siècle, demandait pour la salle entière du Primatice avec la scène, 198 bougies, et 20 derrière la scène. La comédie de Ver-

---

<sup>252</sup> O1/3082/441. Dans la même décennie, la salle de Trianon ne semblait être éclairée que par les deux candélabres placés de part et d'autre du cadre de scène.

sailles avant les travaux de 1762 environ 320 bougies, scène et salle incluses. Seule la salle du Manège dépassait le millier de sources, mais sa disposition et la taille de la scène le justifiaient. Le rapport même d'intensité d'éclairage entre la salle et la scène est significatif lors de la représentation des *Fêtes de l'Hymen et l'Amour* le 15 mars 1747: 48 bougies blanches aux trois lustres du milieu de la salle, 80 pour dix lustres, contre 2758 bougies et biscuits équipant la scène.

On prend ainsi la mesure du gigantisme de la "Salle des Ballets" dont rêvait la Cour depuis le XVII<sup>e</sup> siècle. Le coût de fonctionnement est tel que seuls des spectacles relevant de l' "extraordinaire" peuvent y être montés.

## 2) *L'acoustique*

La bonne acoustique de la salle était un sujet constant de préoccupation sous l'Ancien Régime, sans connaissances physiques, et s'appuyant sur l'empirisme et l'expérience pour obtenir le meilleur résultat. Les avis sur les salles sont souvent contradictoires, que ce soit pour la voix ou pour l'instrument, ce qui n'aide pas à se faire une idée certaine des qualités de telle ou telle salle, c'est le cas de la Salle des Machines, tantôt décriée ou au contraire objet d'aucune mention défavorable. Les deux seuls théâtres qui subsistent aujourd'hui, à Versailles, même si les conditions d'utilisation et les aménagements ont été sensiblement modifiés, ne posent aucun problème avec le répertoire classique pour lequel ils ont été conçus.

Des pièces comptables comme les états de dépense des facteurs d'instruments révèlent, en relation avec d'autres informations, des faits qui paraîtraient inaperçus sans ces recoupements.

De janvier 1770 à février 1770, Chiquelier Garde des instruments de musique de la Chambre du Roi, passe sur ordre de La Ferté plus de cinq journées au choix difficile d'un instrument pour le nouvel opéra de Versailles<sup>253</sup>. Il fait porter cet instrument chez "Mr Pascal"(Pascal Taskin<sup>254</sup>), et réalise "*un emplumage à neuf de <sa> façon, plus ferme, de façon à*

---

<sup>253</sup> O/1/3026, Pièce 45.

<sup>254</sup> Pascal Taskin a succédé en 1766 à Blanchet, facteur des clavecins du Roi, épouse sa veuve, et en 1774, il succèdera à Chiquelier comme *Garde des instruments de musique de la Chambre du Roi* .

*faire pétiller le clavecin*". De plus il révisé une épinette spécialement destinée à la répétition des rôles solistes. Pour le voyage d'automne à Fontainebleau, salle bien plus petite, il exécute les mêmes travaux de façon à "*faire pétiller*" un autre clavecin, "*le petit clavecin de l'orchestre*". Je n'ai pas eu le temps de pousser plus loin mes investigations sur ce dernier, dans les années 1760, c'était le clavecin de la Reine qui servait habituellement à Fontainebleau - en 1769 est cité un clavecin André Ruckers pour la Reine. Cependant, je n'ai pas trouvé le terme *pétiller*, dans l'ensemble des comptes d'archives ni avant ni après 1770.

Ce sont donc les deux seules occurrences de cette expression rencontrées, alors que ces artisans assurent régulièrement le service de la Cour, ce qui doit être le signe d'un cas particulier..

Une autre pièce comptable de 1770 va permettre de pousser plus loin les investigations. Pascal Taskin, élève de Blanchet, communique aux Menus un *mémoire* détaillé de frais d'interventions sur les clavecins <sup>255</sup>. Il fournit d'abord le 4 avril un clavecin Jean Ruckers de sa collection personnelle pour les répétitions à la Comédie Française par les musiciens de l'Opéra, sans doute celle de *Persée* du jeudi 5 avril, qui a succédé à deux répétitions à l'opéra de Versailles. Le clavecin définitif retenu pour la Salle de l'Opéra de Versailles est un clavecin du Roi, par "*André Ruckuers*" - comprendre bien sûr Ruckers - modifié pour pouvoir "*être monté dans la minute d'un demi-ton*". Ce "*ravalement*" est achevé le 29 avril 1770, soit en temps pour les cinq dernières répétitions de *Persée* à Versailles à partir du 30 avril. Il s'agit bien évidemment d'un ancien clavecin flamand du XVII<sup>e</sup> siècle, probablement déjà "*ravalé*" par les soins du spécialiste Blanchet pour en faire un instrument de prestige digne du service royal et approprié au répertoire du XVIII<sup>e</sup>. La mention d'André Ruckers dans le *mémoire*, sert de référence à une facture de qualité hors pair digne d'un spectacle royal. Les modifications en vue de son adaptation au nouveau théâtre méritent examen par plus compétent que moi en facture de clavecin.

Ce qui n'était en janvier 2016 qu'une remarque curieuse dans le contexte de la collation des sources pour *Persée* 1770, au colloque de Versailles, est devenu depuis un "petit détail" hautement significatif. Dans les années 1770-1780, si le clavecin continue à être utilisé, le piano forte apparaît très vite et s'impose un peu partout, d'après les archives de la Cour. Ici, cependant, il n'est question que de clavecins encore pour les fêtes du mariage. L'absence de mention identique dans les pièces lues jusqu'à présent, limitant la justification d'une nouvelle technologie pour le seul Grand Théâtre, et son application dans la foulée pour Fontainebleau,

---

<sup>255</sup> Pièce 92.



mérite réflexion. A cela s'ajoute un temps anormalement long pour trouver un clavecin dans les magasins, nécessitant au final la construction d'un nouvel instrument. Si je confronte ce fait aux déconvenues d'utilisateurs inexpérimentés face à l'éclairage disproportionné par rapport aux salles précédentes, et l'inflation des effectifs sur scène, ce "petit détail" perdu dans des centaines de pages de *Mémoires* de comptes pourrait confirmer mon analyse générale de la gestion des espaces spectaculaires par la Cour de France. Face au volume considérable de la scène, en l'espace et en profondeur, quand les chanteurs se plaçaient vers l'avant pour leurs airs et récitatifs, il est apparu qu'il fallait un instrument de soutien plus énergique et audible avec suffisamment de puissance et de clarté. Le résultat a du paraître heureux, au point d'être appliqué immédiatement à Fontainebleau. La disparition de la mention ne veut pas dire que le procédé est abandonné, mais qu'il a du passer dans les habitudes, accompagnant la montée en puissance sonore des orchestres et instruments dans le dernier tiers du siècle.

Une information complémentaire, dans un tout autre type de document, les *Inventaires* des machines, confirme mon interprétation. La trémie à effet de grêle et tonnerre de Drottningholm, située comme à Versailles au-dessus de l'avant-scène, mesure entre 3 et 4 m de longueur. L'immensité du théâtre, comme pour le clavecin, exigea le surdimensionnement du dispositif au Grand Théâtre, de manière à obtenir le niveau sonore suffisant pour l'effet avec un conduit d'1m.30 de côté, sur 8 m de longueur.

D'autres informations, comme les travaux de menuiserie dans les emplacements de l'orchestre des salles, avec cotes, ou le nombre de pupitres, de sources d'éclairage, permettent d'évaluer les effectifs, en les recoupant avec les états de sujets et, parfois avec l'aide de plans, de restituer la disposition des musiciens. J'ai constaté, dans une enquête qui ne fait que commencer, que les musiciens étaient le plus souvent disposés sur des banquettes et sièges, et non face à face comme aujourd'hui à Ceski Krumlov, et surtout qu'ils devaient jouer dans un espace plus petit que de nos jours. La manière de jouer avec son instrument, les cordes en particulier, devait donc différer de nos pratiques actuelles. Le chef d'orchestre Hervé Niquet nous confiait au colloque sur *Persée* que le jour où ses musiciens tentèrent de se placer à l'ancienne, ils découvrirent qu'ils avaient un effort d'adaptation important de leurs habitudes.

Pour mieux apprécier les caractéristiques des espaces scéniques de la Cour, c'est donc tout un champ de connaissances qu'il reste à explorer.





# TROISIÈME PARTIE

*Problématique des  
lieux du spectacle à la  
Cour de France :  
apports et synthèses*



# *Sous-Partie 1*

## *espace du jeu scénique, espace du pouvoir*

*A ce stade de la recherche, après l'étude des équipements, dans la Partie II, il est possible de proposer des confrontations d'ensemble, ce sera l'objet des deux premières sous-parties.*



# Chapitre 1 :

## L'espace du jeu scénique

### Introduction

Les lieux scéniques de la Cour étaient appelés à accueillir des spectacles de genre varié, qui avaient leur propres exigences. Abandonnant le principe d'une étude par salle ou par auteur, je vais tenter de dresser une typologie du traitement des espaces scéniques en fonction de genres du répertoire, ou du moins de certains qui me paraissent exemplaires et pour lesquels les archives ont apporté des sources nouvelles : le théâtre comique et tragique, les formes dansées de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle.



# *1) L'espace de jeu du théâtre parlé*

## **a) L'espace de jeu pour la comédie "classique": salon, place publique**

*Les figures 242-243 illustrent ce développement.*

Depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, deux décors type constituent le cadre habituel des comédies, le carrefour comique ou Place publique de Comédie le Salon/Chambre pour les scènes d'intérieur.

La Place Publique de comédie, avec des châssis de coulisse à porte praticable représentaient une maison de ville, avec un rideau de fond en perspective. Le décor de Salon ou Chambre bourgeoise (ou Riche) devait au moins comporter deux ou trois portes.

Les salles de la Cour se caractérisent par le manque d'ampleur de la scène jusqu'au milieu du siècle, voire au-delà. Le plan de la Comédie-Française au Faubourg Saint-Germain avec les banquettes latérales donne une idée des conditions de jeu à Fontainebleau de 1724 à 1754, ou encore à la comédie de la cour des Princes, à partir de 1763, où les trois premières paires de châssis latéraux de coulisse évoquaient seulement le lieu et ne pouvaient guère être utilisées comme praticables. La Salle des Comédies de Fontainebleau aménagée au premier étage de l'Aile du Primatice ou de la Belle Cheminée, avant les travaux d'agrandissement de 1754, était proche de celle de Paris : des loges latérales de style rocaille encadraient l'espace principal de jeu des comédiens, ne laissant que trois puis quatre plans de châssis de coulisse et un fonds. L'agrandissement de 1754 libérera la scène proprement dite de ces loges, avec un espace à huit plans successifs, similaire à celui de Choisy, du futur théâtre de Marie-Antoinette à Trianon ou de la Salle de Comédie de l'aile Neuve à Versailles à la fin du règne de Louis XVI. La scène de la Salle des Comédies de la Cour des Princes à Versailles était encore plus malcommode. Le tout mesurait environ 19,5 mètres de long sur 8,2 mètres de large, la scène mesurait environ seulement 6,5 mètres de profondeur sur 6 mètres de hauteur. Elle comportait un plancher de forme trapézoïdale, des loges pour le Premier Gentilhomme du Roi en quartier et des invités l'encadrant sur les deux côtés. Ce n'est qu'à partir de 1762 qu'elle

sera dotée d'une machinerie à trois châssis de coulisse, la profondeur de la scène restant identique. "*Jusqu'à présent le lieu où représentaient les acteurs n'y avait été que comme une estrade, dressée dans une chambre pour y jouer familièrement la comédie. On vient en dernier lieu, d'y établir un théâtre avec des châssis de côté, et tout ce qui peut admettre des décorations.*" déclare le *Mercur* en 1762.

Les sources pour évoquer ces décors passe-partout des comédies sont assez nombreuses: le fonds des dessins préparatoires à la réalisation de décors par les frères Slodtz conservé à la bibliothèque Musée de l'Opéra de Paris <sup>256</sup>, le fonds du dessinateur Pierre-Adrien Pâris, dessinateur et Intendant de Menus Plaisirs sous le règne de Louis XVI, à la Bibliothèque de Besançon, les *Programmes*, *Mémoires* des artisans et fournisseurs et les *Inventaires* dans le fonds des Archives des Menus Plaisirs. En voici quelques exemples. En 1752 sont peintes pour Fontainebleau des décorations de Salons, Chambres et une Nouvelle Place Publique de cinq châssis avec rideau de fond, et des Portiques pour la Place Publique, probablement une place à l'antique pour les tragédies <sup>257</sup>; on trouve aussi des *Mémoires* de 1785 pour le petit théâtre de Versailles, avec de petits rideaux, ainsi un fond d'arcade de Place Publique, ou encore sous Louis XVI un grand rideau arcadé de Place Publique, un Rideau de Place Publique, avec Ciel et Bâtiments <sup>258</sup>. Pour la version définitive de la scène de Fontainebleau, une "Place Publique des Comédies" figure dans l'Inventaire de 1780 <sup>259</sup>, elle comportait sept plans et un fond; de plus petits théâtres démontables comportaient seulement 4 à 5 plans plus un fond. Des fermes à portes existaient, ainsi que l'atteste en 1785 le *Mémoire* de Mazières pour les comédies *Les Plaideurs*, *Le Tuteur dupé*, *Les deux Avars*. <sup>260</sup>

Les Salons étaient souvent désignés dans les archives et les esquisses par leur couleur. Certains *Programmes* conservés, comme en 1764, pour le voyage de Fontainebleau, organisent la mise en scène, en spécifiant le décor à utiliser, à modifier, ou à faire à neuf <sup>261</sup>. On voit

---

<sup>256</sup> Bibliothèque Nationale de France, Opéra de Paris, coll. Esq. [18.

<sup>257</sup> O/1/2992.

<sup>258</sup> O/1/3069.

<sup>259</sup> Ms Pâris 22.

<sup>260</sup> O/1/3069.

<sup>261</sup> O/1/3012.

ainsi les Salons servir couramment aux comédies, désignés par leur couleur : à Fontainebleau en 1753, un Appartement de fond Rouge, à cinq plans plus une ferme, en 1754, une chambre Rouge agrandie, ainsi que le Salon Doré (sans doute en raison de l'agrandissement du théâtre à huit plans)<sup>262</sup>. S'il est impossible de savoir dans lequel de ces salons était jouée telle ou telle pièce, nous savons qu'entre 1771 et 1772 pour Fontainebleau il est fait mention de peinture d'un Salon Neuf de Comédie pour la Comédie Française<sup>263</sup>. Une chambre pour les Comédies figure sous le N° 63 dans l'Inventaire de 1780<sup>264</sup>. On trouve aussi la mention dans les années 1780 de la "*Chambre pour les comédies de Molière* », expression consacrée jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle pour désigner les salons des pièces de Molière et autres auteurs comiques<sup>265</sup>. Là encore, les petits théâtres démontables de la Cour n'avaient que quatre plans plus une ferme et un fond<sup>266</sup>. Quelques esquisses des Slodtz permettent d'imaginer, en complément des décors conservés à Trianon (deux châssis de salon à fenêtre, sans doute une ferme) et à Drottningholm/Gripsholm, ou Litmosyl), l'aspect de ces salons : la "Chambre verte », le "Salon des Tapisseries », etc.<sup>267</sup> Du fonds Pâris subsistent quelques éléments de style classique<sup>268</sup>. Quoique tardif car du premier tiers du XIX<sup>e</sup> siècle, un précieux décor de Salon au théâtre du château de Valençay permet de s'imaginer l'aspect des petites scènes fermées sans coulisses ni effet de machinerie. Ses portes peintes sont praticables.

Il apparaît de l'étude de nos sources en grande partie inédites que longtemps ces comédies ont été représentées sur des espaces assez restreints limitant l'illusion scénique au profit du jeu et de l'imagination, et limitant aussi l'ampleur des déplacements. Il en ressort, et cela est confirmé par mes recherches sur les œuvres lyriques également représentées et dansées dans ces espaces, que l'art de l'acteur exigeait durant tout le XVIII<sup>e</sup> siècle une grande capacité d'adaptation au lieu et bien entendu, au public de la Cour.

---

<sup>262</sup> O/1/2993.

<sup>263</sup> O/1/3035, Mémoire de Boquet.

<sup>264</sup> Ms Pâris 22.

<sup>265</sup> O/1/3069, Ms Pâris 22. Le fonds du théâtre de Compiègne conserve une Chambre de Molière de style Grand Siècle.

<sup>266</sup> Ms Pâris 22.

<sup>267</sup> Esq. 18[I], Esq. 18[V], esquisses de châssis plus plantations.

<sup>268</sup> *L'Embaras des richesses* par exemple, fonds Pâris vol. 483 fol. 141 et 142a.

## **b) Les deux créations du *Mariage de Figaro***

J'ai retenu un dernier exemple de spectacle dramatique comique, les deux créations du *Mariage de Figaro* à la Cour en 1783. La première représentation était prévue au théâtre de l'Hôtel des Menus à Paris le 27 avril 1783. Le Roi Louis XVI a interdit à la dernière minute le spectacle, les archives de la Comédie Française conservent ce mandat royal. Il ne m'appartient pas de revenir sur l'histoire mouvementée de cette comédie, ni sur les raisons, toujours obscures de l'interdiction, qui finalement fut levée, sans doute à condition que cette première eût lieu sur une scène privée ne relevant pas de la Cour. Le frère du Roi, le Comte d'Artois, pouvait y assister ainsi sans problème, le Roi s'abstenant de sa présence. Les correspondances échangées avant la représentation de Gennevilliers du 26 septembre 1783 laissent supposer, en l'absence de Beaumarchais, que ce sont ses protecteurs qui obtinrent gain de cause. F. Gaiffe signalait, dans une monographie fort datée consacrée à la comédie, dans les années 1920, la mention de cette représentation dans les archives de la Maison du Roi, avec quelques frais détaillés, notamment pour les décors. F. Gaiffe n'alla pas jusqu'à analyser la scénographie d'après cette note de frais, et depuis, cette cote est incidemment citée dans les éditions successives du *Mariage*. Lors de mon dépouillement des cotes consacrées à l'année 1783, je suis tombé sur ces quelques pièces pour la "*fête à Gennevilliers*", et grâce à un examen attentif, j'ai découvert l'existence d'autres pièces, sans doute inconnues de la critique, dont je donne ici un résumé en tableau pour les décorations.

Eléments de la décoration	O/1/3064/A- n°273 juin 1783 pour le Théâtre des Menus à Paris	O/1/3065/B - septembre 1783 pour la représentation du 2 septembre à Gennevilliers
Alcôve (Acte 2)	Ferme formant alcôve 57 toises 4 p., 14 toises de voliges pour les feuillures	30 toises + 4 toises de voliges dans les battants
	Fond alcôve en 3 châssis et plafond 44 toises	Fond et plafond 22 toises + 1 toise voliges + 8 livres de fil à plafond
	2 petits appuis 7 toises	Balustrade 7 toises de battants
	2 portes des cabinets 18 toises	2 portes obliques 17 toises
Dais du Trône (Acte 3)	3 toises (plus voliges etc. ?)	
Jardin avec 2 pavillons (Acte 5)	42 toises 4 pieds	23 toises 1/2 + 8 toises voliges
Rallonge du théâtre		9 planches de sapin, 7 toises chevrons, 12 toises de battants, 6 voliges blanchies
		Rideaux et autres étoffes prises à l'opéra

**Tableau comparatif des deux décorations - pour l'ensemble des sources, voir les Pièces Justificatives en Annexe 3, 4.**

Le premier *Mémoire* concernant le *Mariage* ne donne pas le titre du spectacle, c'est pourquoi il est à ma connaissance passé totalement inaperçu des chercheurs. Or la confrontation avec le *Mémoire* de la liasse des dépenses pour Gennevilliers permet de retrouver les mêmes éléments de décoration, à savoir les deux décors qui ont rendu célèbre la comédie de Beaumarchais et qui ont fait date dans l'histoire du théâtre français, ancêtres des scènes de "vaudeville" bourgeois au sens de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, avec amants dans le placard et chassé-croisé des couples <sup>269</sup>: la chambre de la Comtesse, dénommée "alcôve", avec ses deux cabi-

<sup>269</sup> Pierre Frantz "Variations ailées" in *L'Amant jaloux* Mardaga 2009 écrit p.265-266 : "*La dramaturgie propose encore d'autres jeux que Beaumarchais n'a pas encore réinventés à son usage et auxquels il va donner une forme géniale dans Le Mariage de Figaro, ainsi de la scène dans laquelle le jaloux entend un bruit dans le cabinet voisin où s'est réfugiée secrètement sa sœur Isabelle.*" "*La formulation scénique du quiproquo au finale est tout aussi simple et efficace. Beaumarchais en reprendra l'idée pour la géniale scène des grands marronniers au*

nets clos par une porte, et les deux pavillons du jardin de marronniers. Les autres décors pouvaient aisément réemployer les fonds des magasins, avec le salon entre deux chambres, le grand salon du château pour la fête devant le Comte, et l'allée de marronniers - de tels décors figurent dans les fonds destinés à Fontainebleau, et pour partie déjà dans les maquettes des Slodtz. Les deux *Mémoires* comportent une petite différence, les balustrades de Gennevilliers (et le pot de giroflées) remplacent peut-être les appuis du premier *mémoire*, et le Dais du Trône ne figure pas dans le *mémoire* postérieur de Gennevilliers, peut-être tout simplement parce qu'il était déjà réalisé. En effet, le premier *mémoire*, conservé en O/1/3064/A, est daté de juin 1783, et sera payé par Houdon fin juillet. Il ne peut s'agir que des frais de décoration pour la répétition/représentation publique prévue sur la scène de l'Hôtel de Paris.

Pourquoi la commande d'une seconde décoration, alors même que la première avait été achevée ? Tout simplement parce que la scène de Gennevilliers était grosso modo bien plus petite que celle de l'Hôtel. Non seulement une comparaison du toisé des fournitures permet de voir qu'à Paris, le toisé est double de celui de Gennevilliers, mais selon une pratique courante aux Menus, on avait du rallonger l'avant-scène de Gennevilliers, certainement pour offrir assez d'espace aux effectifs du ballet d'action / pantomime du Quatrième Acte. Il est fort possible que la salle fût aménagée dans l'Orangerie, bien que seule une annotation du XIX<sup>e</sup> siècle sur une lithographie permet d'accréditer cette tradition. A mon sens, la taille du château de Gennevilliers ne permettait guère l'installation d'un théâtre dans les salons, et selon une pratique courante, c'était dans un bâtiment des communs ou dans l'orangerie qu'était installée cette salle. Le *Mémoire* pour Gennevilliers est plus complet, car il mentionne les frais de déplacements et de machinistes, la représentation ayant eut lieu après une répétition la veille. Il est important de noter que c'est dans les deux cas Boulet l'Aîné Ingénieur machiniste du Roy (le successeur d'Arnoult le concepteur de l'Opéra de Versailles, et le maître d'œuvre de la machinerie du Théâtre de la Reine à Trianon) qui fut requis pour les travaux. Malheureusement il ne donne pas le toisé des châssis, fermes, rideaux, mais seulement celui des fournitures, ce qui ne permet que des estimations quant aux dimensions du décor et de la scène, et peu de *Mémoires* de lui figurent dans les archives, et aucun de ce type. Cependant, la scène du théâtre de répétition de Paris étant bien connue et documentée (c'était, rappelons-le, l'ancienne salle de la

---

*dernier acte du Mariage de Figaro. Léonore surgit du côté opposé au pavillon où son jaloux la croyait cachée. Et c'est Isabelle qui surgit de la fenêtre à malices. c'est ainsi que par l'espace même du jardin que les secrets sont levés."*

Foire), il est possible par déduction d'estimer la taille de celle de Gennevilliers. A mon sens, les structures réalisées par Boulet pour Paris devaient être destinées à une représentation ultérieure à la Cour. Compte tenu de l'état final de la Comédie de la Cour des Princes, limité à 3 paires de coulisses, il est fort possible que le décor fût conçu pour s'adapter aux scènes de Fontainebleau, voire Choisy ou Trianon (de Mique). Le théâtre des Menus de Paris comportait, d'après les plans conservés, sept paires de coulisses et un rideau de fond, un orchestre, deux rangs de balcons.

Deux énigmes subsistent. D'abord, Mazières ne facture aucune peinture pour cette décoration, pas plus d'ailleurs que les comptes pour Gennevilliers. Ensuite, je n'ai pas trouvé trace de ce décor dans les *Inventaires* à partir du 31 décembre 1783, or il paraît étonnant qu'un tel décor ne fût pas conservé.

Boulet déclare avoir utilisé 57 toises et demi de battants et traverses pour la ferme de l'alcôve, soit environ 115 m linéaires de structures en bois de sapin, auxquels il faut ajouter les feuillures (brisures) soit 28.50m linéaires. En se référant aux décors contemporains du fonds des Menus conservés à Fontainebleau et Versailles, il me paraît possible de donner une estimation plus précise.

En perspective, le Fond de l'alcôve formé de 3 châssis assemblés (et non un rideau, sans doute en raison des particularités des jeux de scène), et un plafond rigide (et non une bande). Gennevilliers spécifie d'ailleurs du fil spécial pour la fixation (et le relevage) dudit plafond. La ferme et les cabinets sont chantournés, il s'agit donc d'une chambre de style orné, avec moulures, pilastres etc. Dans le premier *Mémoire*, il est difficile d'affirmer avec certitude que les derniers éléments (voliges, chantournement) soient tous destinés au Dais. Le toisé pour la structure de l'alcôve, les deux pavillons du jardin, est divisé par deux à Gennevilliers, tandis que les appuis/balustrade et les portes des cabinets conservent le même toisé, donc la même taille. Il est donc évident que l'occupation sur la largeur de la scène et les retours en brisures chantournées était nettement plus importante à Paris.

Les tarifs demandés par Boulet sont les mêmes pour les Menus, en juin 1783, que pour le commanditaire de Gennevilliers, M.de Vaudreuil, le règlement est ordonné par le même Houdon, avec deux différences cependant : le *Mémoire* pour la représentation des Menus est modéré, pas celui de Gennevilliers, et dans ce dernier cas, il s'agit sans aucun doute d'une avance,

puisque la représentation n'apparaît pas dans les états - mais la somme est nettement supérieure, 307 livres. Nulle trace de reversement de fonds cependant aux Menus.

Fort peu d'informations existent sur la mise prévue aux Menus, puisqu'elle fut interdite, et qu'aucune autre archive à ma connaissance ne nous est parvenue. Mais si l'on tient compte qu'un court laps de temps s'écoule entre la première avortée et la représentation de septembre, et qu'il n'y aura qu'une répétition à Gennevilliers le jeudi 25 veille de la première, il m'apparaît probable que les grandes lignes de la mise en scène et les parties délicates de ballet étaient déjà fixées, et que les archives de septembre nous fournissent l'essentiel. Dont l'importance de la pantomime confiée aux soins de Gardel, et la nécessité d'un espace suffisant sur le plateau. S'il y eût des modifications, ce fut sans doute dans le texte même, mais les chercheurs ne sont pas à ce jour parvenus à identifier avec certitude parmi les manuscrits une version qui corresponde parfaitement aux différentes étapes de la création de la comédie. Il me paraît probable, et davantage encore dans un cercle "privé" aristocratique et princier, que les licences grivoises (sous forme de sous-entendus et jeux de mots) pouvaient se donner libre cours, bien plus que sur la scène de la Comédie Française - avec sans doute une atténuation des passages politiques les plus sensibles. Somme toute la comédie est morale et garde (en apparence) les caractéristiques du genre : le Comte est un mari jaloux - figure traditionnelle du perdant ridicule dans la comédie européenne, le valet manipulateur (mais dépassé), et les femmes vertueuses. Avec en prime une reconnaissance. De l'interdiction, nulle explication précise, mais subsiste bien dans les collections de la Comédie-Française l'ordre exprès du Roi. Les intrigues demeurent à ce jour encore entachées d'obscurité, il m'apparaît fort probable que le milieu de la Cour (y compris le cercle de la famille royale) devait être loin d'être unanime. Quelle était la position de Marie-Antoinette ? Le frère du Roi le Comte d'Artois était-il en opposition avec Louis ? Quels étaient la position et le rôle respectifs du Maréchal de Richelieu (encore en vie ?) et de son fils ? Toutes questions sans réponses.

La représentation pour la "Cour" associait les deux troupes des Comédiens français du Roi et des sujets de l'Académie royale de Musique (Opéra). Les rôles dialogués sont assurés par les comédiens. Il y a deux maîtres de ballet, celui de la comédie, et celui de l'Opéra, Gardel qui rédige le *mémoire* des frais de la copie de la musique de son ballet et de l'orchestre par Lefèvre. Gardel va créer trois ans plus tard le ballet d'action du *Déserteur*, genre dont il est le



spécialiste. Marie-Antoinette semble l'apprécier, car elle commande cette même année 1783 au premier quartier à Lefèvre copiste de l'Opéra une copie des *Jeux de l'Amour*, ballet de Gardel, copie facturée le 11 avril <sup>270</sup>, Baudron, premier violon et compositeur des comédiens, est rémunéré, sans doute en tant que premier violon et peut-être auteur de la romance de Chérubin. Un autre musicien est nommé, Carbonnet, en tant que tambourin (pour la scène du mariage), et Deshayes figure en tant que maître de ballet de la Comédie. Les danseurs de l'opéra et les comédiens permettent d'estimer le nombre de personnes présentes à l'Acte 3, et au finale.

4 premières danseuses et 4 premiers danseurs

Mesdames Dorival et Gervais, Messieurs Vestris et Nivelon de l'Opéra

Seconds sujets (Ballet) 4 danseuses, 4 danseurs

deux premiers danseurs et deux premières danseuses de la Comédie Française

4 seconds danseurs et 4 danseuses de la Comédie Française

1 Tambourin que l'on retrouve d'ailleurs au voyage de Fontainebleau de la même année, dans le 2ème Acte de *Didon* le 16 octobre <sup>271</sup>, ou encore le 3ème Acte de *La Caravane du Caire*. Il était donc sur scène car il porte même perruque que les acteurs, chanteurs, danseurs.

16 acteurs et actrices

Ce qui ferait près de 45 personnes présentes sur scène, dont la majorité "ordonnés" comme les chœurs. Il y avait donc des effectifs lourds comparables à ceux que parvenait à supporter la scène contemporaine de Fontainebleau.

En conclusion, les pièces portant sur des travaux ou des fournitures sans identification explicite peuvent grâce aux recoupements, permis par une collation systématique de tous les documents, retrouver leur place dans le fonds, et parfois enrichir notre connaissance d'évènements de l'histoire du théâtre perçus comme épuisés.

---

<sup>270</sup> O/1/3264/A pièce n° 412.

<sup>271</sup> O/1/3064/B n° 576 verso.

## c) Scénographies du Temple de Minerve

*Voir les figures 45-47, 75, 89-90, 92-95, 99,  
106-107, 151, 163-164 de la partie 1*

Il subsiste un seul décor de tragédie presque complet dans le fonds des salles de la Cour, le *Temple de Minerve*. Le cas est intéressant, car ce décor est abondamment documenté par les archives et par les esquisses des Slodtz, toutes conservées, permettant de voir l'adaptation de ce Temple de tragédie lyrique au répertoire dramatique, pour la nouvelle tragédie de Voltaire, *Olympie*.

### *Thésée*

Le décor fut conçu pour la représentation de *Thésée*, tragédie lyrique de Quinault et Lully, pour le cycle du Voyage à Fontainebleau de l'automne 1754, célébrant notamment la naissance du duc de Berry. L'action de la tragédie se situe au Premier Acte à Athènes, dans le Temple de Minerve. La première scène est un Chœur de Combattants "*que l'on entend et que l'on ne voit point*"; rentre pour la seconde scène Eglé, Princesse élevée par le Roi d'Athènes Egée, qui vient se réfugier dans le Temple de la déesse. Elle implore Minerve, le ciel, les dieux de venir au secours d'Athènes. Cléone sa suivante vient sur ses pas se réfugier à la scène 3 et l'on apprend que Thésée combat à la tête des troupes des ennemis dont nous ignorons encore le nom. Le Chœur des Combattants : "*Il faut périr, il faut périr;/Il faut vaincre ou mourir.*" scande régulièrement ces trois premières scènes. Puis la Grande Prêtresse de Minerve et sa suite entre pour supplier Minerve, et alors retentit, toujours en coulisses, le chœur des Combattants clamant la victoire des Athéniens sur les mutins. Le Roi et sa suite entrent dans le Temple confirmer la victoire, et tous rendent grâce aux dieux. L'Acte s'achève par un sacrifice d'actions de grâce, et la Grande Prêtresse rentre de nouveau avec sa suite de Prê-

tresses. Chœurs, danses clôturent l'Acte, avec comme dernier tableau la didascalie suivante : "*on forme un combat à la manière des anciens*".

Nous avons donc une scénographie qui met en place une exposition classique, avec une action, mais qui par bienséance et vraisemblance reste extérieure au théâtre comme dans la tragédie classique ; seuls les jeux guerriers de reconnaissance envers Minerve se déroulent dans le temple. L'espace du Temple se remplit peu à peu au cours de l'Acte : vide à la première scène, très impressionnante avec ses chœurs agités en coulisses, il sert de refuge pour les femmes; la grande Prêtresse seule supplie d'abord la divinité dont la statue s'élève au milieu du Temple. Trois Entrées solennelles succèdent : d'abord celle du Roi vainqueur et de sa Suite, puis celle des Prêtresses, et enfin celle des Sacrificateurs et Combattants : à la fin le Temple réunit donc toute la collectivité des participants à l'action du Premier Acte. Les Inter-mèdes de Danse clôturent l'Acte, marquant une progression dramatique très marquée.

L'étréouitresse relative de la scène de Fontainebleau, mesurant environ sept mètres d'ouverture entre les chassis nous laisse imaginer des choristes, au nombre de 29, répartis sur les côtés le long des trois premiers chassis, peut-être derrière le premier péristyle (la ferme n°1), la place restant libre au centre pour les deux ensembles de Danseurs, 10 prêtresses et 8 combattants. Dans la fosse, 23 musiciens accompagnaient les Acteurs et les Chœurs. A la reprise de 1765, les coulisses du théâtre ayant été mieux aménagées, les effectifs grossissent quelque peu : 9 prêtresses et 11 guerriers pour les Danseurs, et 36 Choristes au lieu de 29 en 1754.

Le *Temple de Minerve* servira encore une fois pour un opéra en 1787, à l'Aile Neuve, les décors des deux salles étant compatibles. *Thémistocle* de Philidor, sur un livret de Morel de Chédeville, L'action se situe en Perse à l'époque des Guerres Médiques, et ne comprend plus les éléments merveilleux obligés de la tragédie lyrique à la française des décennies précédentes. Le dossier d'archives est aussi beaucoup moins riche que pour l'œuvre de Lully. Le livret donne la didascalie suivante pour le décor du Premier Acte : "*Le Théâtre représente un Temple, un Autel au milieu, sur lequel brûle le feu sacré.*" Rien de fondamentalement différent donc du décor de *Thésée* ou surtout d'*Olympie*. A la Scène I, "*Peuples, Vieillards, Prêtres, Jeunes Filles et Femmes*" sont réunis dans le Temple du Soleil pour rendre hommage au Dieu et le supplier de mettre fin à la guerre opposant les Perses et les Parthes : la situation est donc très proche de celle du Premier Acte dans *Thésée*. La Scène Cinquième montre au spectateur le tableau, toujours très attendu dans une tragédie lyrique, de l' "*Entrée triomphale*

*de Xercès, aux acclamations des Guerriers et de son Peuple.*" Après un Chœur de Persans chantant la gloire de Xercès, le Roi raconte à Mandane ses exploits contre les Parthes et il lui donne Néocle en mariage. Suivent un Chœur et un Ballet, avec deux Choryphées. Le Chœur final, avec Xercès, exprime alors ses sentiments de haine à l'égard d'Athènes. Le décor du temple est donc de nouveau utilisé pour une action dramatique assez proche de celle pour laquelle il fut conçu trente ans plus tôt, sans les chœurs en coulisse. Les effectifs, donnés par le livret, se montent à un total de 81 personnes présentes à la scène Cinquième; mais il est probable que le Chœur se retirait en coulisse pour dégager l'espace du Vestibule quand intervenaient les Danseurs.

### *Olympie*

Pour des raisons d'économie et de délais de réalisation, les Menus pratiquèrent le réemploi systématique des décors. C'est ainsi que le *Temple de Minerve* servit de cadre, avec quelques remaniements, à l'action spectaculaire de la toute dernière tragédie de Voltaire, au voyage de Fontainebleau de 1764.

*Olympie* comporte plusieurs coups de théâtre, des tableaux pompeux ou émouvants, et baigne dans une sombre ambiance Elle se déroule à Ephèse, dans le temple d'Artémis, à l'époque hellénistique, au milieu des guerres sans pitié que se livrent les Diadoques. Cassandre, fils du cruel roi de Macédoine Antipatre, a porté le poison destiné à Alexandre le Grand, puis a tué sur l'ordre de son père Statira, veuve de Darius puis d'Alexandre et mère d'Olympie. Pris de pitié, il a épargné la fille et celle-ci vit parmi les prêtresses du temple. Mais Antigone, actuel roi d'une partie de l'Asie, demande Olympie à sa Cour. Immédiatement, Cassandre promet solennellement dans le temple de prendre Olympie comme épouse, et Antigone rassemble ses troupes pour lutter contre Cassandre. Tandis que l'on prépare la cérémonie, on apprend que Statira vit au temple incognito: le Grand-Prêtre l'avait sauvée dans le chaos qui suivit la mort d'Alexandre. Le Grand-Prêtre révèle alors l'identité d'Olympie à Statira, qui est partagée: elle se voit obligée de chercher un secours chez les usurpateurs du trône d'Alexandre, c'est-à-dire le parti d'Antigone, contre Cassandre! Elle ôte son voile devant Cassandre, et refuse de se laisser convaincre par son repentir; elle finit par offrir sa fille à Antigone.

Mais Olympie, piégée dans un terrible dilemme, avoue à sa mère préférer le suicide. Tandis qu'Ephèse se prépare à l'assaut du temple et à la guerre civile, les deux chefs s'apprêtent à se battre en duel, mais sont désarmés par les prêtres et les initiés. Cassandre projette alors d'enlever Olympie réfugiée près de l'autel, mais doit retourner défendre le temple contre son rival. Entre temps, Statira meurt sous l'effet de l'émotion et l'on prépare aussitôt le bûcher pour l'incinération de la prêtresse; une brève trêve est instaurée pour la cérémonie funèbre. Devant les deux Diadoques, Olympie se tue et se jette dans le bûcher embrasé pour rejoindre les cendres de sa mère et de la veuve de Darius et d'Alexandre le Grand.

L'intrigue présente, au-delà du conflit tragique propre au genre, des points communs avec les deux tragédies lyriques : le contexte guerrier, la menace extérieure, les prêtresses. On comprend pourquoi les décisionnaires - et je pense à La Ferté en ce cas de figure, choisissent dans le fond un décor qui a fait les preuves de son efficacité lors des représentations de *Thésée*, et dont l'esthétique assez classique mais riche offrait un cadre digne des Comédiens du Roi. Mais l'intrigue et les volontés de Voltaire vont imposer l'installation d'une ferme à trois portes, conçue pour la tragédie, dont il nous reste l'esquisse par les Slotz, les trois portes, et (s'il n'a pas disparu) la mention à la mine sur le papier gris de doublure de l'une des portes "*pour olympie*".

Pour se figurer le dispositif scénique nécessaire, l'on peut tout d'abord se référer aux didascalies de Voltaire dans l'édition d'*Olympie* :

*" La scène est dans le Temple d'Éphèse, où l'on célèbre les grands mystères. Le théâtre représente le temple, le péristyle et la place qui conduit au temple.*

*Acte Premier - Scène I: Le fond du théâtre représente un temple dont les trois portes fermées sont ornées de larges pilastres: les deux ailes forment un vaste péristyle.*

*Scène IV: Les trois portes du temple sont ouvertes. On découvre tout l'intérieur.*

*Acte Second - Scène I: Quoique cette scène et beaucoup d'autres se passent dans l'intérieur du temple, cependant, comme les théâtres sont rarement construits d'une manière favorable à la voix, les acteurs sont obligés d'avancer dans le péristyle; mais les trois portes du temple ouvertes désignent qu'on est dans le temple ."*

Mais la *Correspondance* de Voltaire est bien plus riche en indications : voici d'abord ce qu'il écrit dans sa Lettre du 24 février 1762 aux d'Argental:

*"Quant au local [...] peut-être a-t'on oublié dans la copie de marquer que le temple est fermé à la première scène du quatrième acte, et ouvert ensuite. C'est aux pieds d'un autel et près d'une colonne que Cassandre trouve Olympie; ils se parlent vers cet autel qui est dans le temple. Si les acteurs n'ont pas la voix assez forte pour se faire entendre de l'intérieur de ce temple ce n'est pas ma faute. S'ils avancent un peu dans le parvis, le public suppose toujours qu'ils sont dans l'intérieur, et tant qu'il voit le temple ouvert, il est assez sous entendu que la scène est dans ce temple. Jamais l'unité de lieu n'a été plus rigoureusement observée. Il serait à souhaiter que la façade du temple ne laissât que huit pieds pour le vestibule, que les portes du temple étant ouvertes les acteurs ne s'avançassent jamais jusque dans ce vestibule ouvert, jusque dans ce parvis. Mais encore une fois si leur voix alors ne faisait pas assez d'effet, il faudrait bien leur passer de s'avancer deux ou trois pas dans ce parvis. Je soupçonne que vous avez cru que la porte du temple devait être comme à l'ordinaire dans le fond du théâtre. Mais non, elle est sur le devant. Imaginez qu'au premier acte la toile se lève, on voit sur le bord du théâtre la façade d'un temple fermé. Sostène est à la porte du temple. Cette porte s'ouvre, dès que la toile est levée, Cassandre sort du temple pour parler à Sostène, et la porte se referme incontinent, après avoir laissé voir au spectateur deux longues files de prêtres et de prêtresses couronnés de fleurs, et une décoration magnifiquement illuminée au fond du sanctuaire. L'oeil toujours curieux et avide est fâché de ne voir qu'un instant ce beau Spectacle, mais il est ravi qu'à la troisième scène, il voit la pompe de la cérémonie du mariage, et Antigone qui frémit de colère à la porte.*

*Il ne s'agit donc que de marquer en marge expressément les endroits où les acteurs doivent être.*

*Il serait à souhaiter qu'on pût représenter une place, un parvis, un temple; mais puisque dans nos petits tripots parisiens (Voltaire désigne par ce terme la scène restreinte de la Comédie au Faubourg Saint Germain) nous ne pouvons imiter la magnificence du théâtre de Lyon, il faut suppléer comme on peut à notre mesquinerie. On fermera donc le temple au commencement du quatrième acte, et Cassandre et Antigone qui étaient dans l'intérieur à la fin du 3, seront dans le vestibule ou parvis au commencement du 4, ils seront prêts à fondre l'un sur l'autre partant chacun de la première coulisse, le grand prêtre et sa suite au milieu.*

*Ce genre un peu nouveau demande le plus grand concert de tous les acteurs et du décorateur."*

A propos de la première à Ferney, dans sa lettre du 25 mars 1762, "*Relation de ma petite drôlerie*", Voltaire explique au Duc de Villars l'efficacité de sa mise en scène : "*Hier mercredi 24 mars nous essayâmes Cassandre [c'est-à-dire Olympie]; notre salle est sur le modèle de celle de Lyon; le peintre a fait nos décorations; la perspective en est étonnante, on n'imagine pas d'abord qu'on puisse entendre les acteurs qui sont au milieu du théâtre, ils paraissent éloignés de cinq cents toises. Ce milieu était occupé par un autel. Un péristyle régnait jusqu'aux portes du temple. La scène s'est toujours passée dans ce péristyle, mais quand les portes de l'intérieur étaient ouvertes, alors les personnages paraissaient être dans le temple, qui par son ordre d'architecture se confondait avec le vestibule; de sorte que sans aucun embarras cette différence essentielle de position a toujours été très bien marquée."*

La scène finale du bûcher, spectaculaire à souhait exigeait des effets de transparent et un jeu utilisant la perspective des portes. A Ferney, l'effet a été particulièrement réussi, malgré la taille de la scène : "*La scène a été tellement disposée, que tout a été exécuté avec la précision nécessaire. Deux fermes sur lesquelles on avait peint des charbons ardents, des flammes véritables, qui s'élançaient à travers les découpements de la première ferme percée de plusieurs trous, cette première ferme s'ouvrant pour recevoir Olympie, et se refermant en un clin d'oeil, tout cet artifice enfin a été si bien ménagé, que la pitié et la terreur étaient au comble."*

La tragédie sera montée par les relations de Voltaire à travers l'Europe, chacune des représentations proposant une expérimentation scénographique, avec des conditions différentes selon la présence ou non de trappes : ainsi à Schwetzingen, le 30 août 1762; pour Manheim, Voltaire avait même dressé un plan de ce fameux bûcher, si l'on se rapporte à sa lettre au Comte d'Argental du 23 sept. 1762 : "*Tenez, voilà le plan des décorations et du bûcher de Manheim; amusez-vous de cela."* Ce plan qui accompagnait la lettre est malheureusement perdu.

Tout ce dispositif n'était cependant pas une fin en soi mais servait l'action et l'esthétique de la tragédie telle que la concevait Voltaire; pour lui, en effet, la tragédie doit attendrir, faire pleurer et frémir le spectateur, proposer du neuf sur la scène, mettre de la philosophie en action. *Olympie* était d'abord dans l'esprit de son auteur une tragédie instructive et militante.

Voltaire écrit en note à la Scène 4 de l'Acte I, dans l'édition imprimée:

*Il faut que les situations théâtrales forment des tableaux animés. [...] Ainsi, au second acte, Statira qui embrasse Olympie avec des larmes de joie, et l'hiérophante attendri et affligé; ainsi, au troisième acte, Cassandre reconnaissant Statira avec effroi, et Olympie dans l'embarras et dans la douleur; ainsi, au quatrième acte, Olympie au pied d'un autel, désespérée de sa faiblesse, et repoussant Cassandre qui se jette à ses genoux; ainsi, au cinquième, la même Olympie, s'élançant dans le bûcher, aux yeux de ses amants épouvantés et des prêtres, qui tous ensemble sont dans cette attitude douloureuse, empressée, égarée, qui annonce une marche précipitée, les bras étendus, et prêts à courir au secours: toutes ces peintures vivantes[...] pourraient donner au moins quelque idée de l'excès où peuvent être poussées la terreur et la pitié, qui sont le seul but, la seule constitution de la tragédie.*

Dans sa *Correspondance*, Voltaire insiste en effet sur l'intérêt croissant et l'effet progressif des tableaux successifs de la tragédie: ainsi à d'Argental, le 1er février 1762 : "*Cinq actes demandent cinq tableaux.*" et aux mêmes, le 6 février 1762 : "*Ce sont cinq tableaux pour le Salon. Coup de théâtre du mariage, premier tableau; Statira reconnue et reconnaissant sa fille, deuxième tableau; le grand prêtre mettant le holà, Statira levant son voile et pétrifiant Cassandre, troisième tableau; Statira mourante, sa fille à ses pieds et Cassandre effaré, quatrième tableau; la scène du bûcher, cinquième tableau.*" Enfin il déclare le 4 avril 1762 à d'Amilaville : "*Je prie mon cher frère de dire au frère Platon [Diderot] que ce qu'il appelle pantomime je l'ai toujours appelé action, je n'aime point le terme de pantomime pour la tragédie. J'ai toujours songé, autant que je l'ai pu, à rendre les scènes tragiques pittoresques. [...] Mais ici toute la pièce est un tableau continu.*"

J'aborderai plus loin cette question de la pantomime, fort complexe, mais qui revient régulièrement à propos des genres montés sur les scènes de la Cour.

La tragédie fut sans doute un succès à Fontainebleau, avec le *Temple de Minerve* remanié, si l'on en croit le *Mercur de France* <sup>272</sup> : "*La tragédie fut très bien jouée par les principaux acteurs qu'on vient de nommer. Le spectacle qu'en exige la représentation était rendu avec toute la pompe et l'exactitude convenables. L'action d'Olympie se précipitant dans le bûcher de Statira produisit d'autant plus d'effet que la représentation en était extrêmement fidèle.*"

---

<sup>272</sup> Décembre 1764, p.181-185.



Pour la Première Scène de l'Acte Premier, Voltaire précise le jeu de scène suivant: "*Sostène est dans le péristyle; la grande porte s'ouvre. Cassandre, troublé et agité, vient à lui: la grande porte se referme.*" On entrevoit donc pour la première fois dès l'ouverture du rideau les lointains de l'intérieur du Temple. Le spectateur ne pourra découvrir le Temple en son entier qu'à la scène 4, quand Antigone et Hermas voient le sanctuaire: "*Les trois portes du temple sont ouvertes. On découvre tout l'intérieur. Les Prêtres d'un côté, et les prêtresses de l'autre, s'avancent lentement. Ils sont tous vêtus de robes blanches, avec des ceintures dont les bouts pendent à terre. Cassandre et Olympie mettent la main sur l'autel; Antigone et Hermas restent dans le péristyle avec une partie du Peuple, qui entre par les côtés.*"

Selon Voltaire, la fin de la scène de promesse doit offrir une sortie rapide mais ordonnée: "*fin de la scène: ils rentrent dans le temple; les portes se ferment, le peuple sort du parvis.*" Nous revoici dans le péristyle/vestibule des premiers plans, mais la vie du Temple se manifeste à nos yeux; Voltaire note:

*Les initiés, les prêtres et les prêtresses traversent le fond de la scène, ayant des palmes ornées de fleurs dans les mains".*

Le Second Acte semble débiter comme le Premier, mais Voltaire rappelle la convention scénique qui oblige alors les acteurs, dans la tragédie comme à l'Opéra, à jouer à l'avant scène, par ailleurs mieux éclairée et surtout sans discordance de proportions entre les acteurs et les décorations : Acte second - Scène I: "*Quoique cette scène et beaucoup d'autres se passent dans l'intérieur du temple, cependant, comme les théâtres sont rarement construits d'une manière favorable à la voix, les acteurs sont obligés d'avancer dans le péristyle; mais les trois portes du temple ouvertes désignent qu'on est dans le temple.*"

Voltaire fait entendre un effet sonore merveilleux, propre plutôt au genre de l'opéra à l'Acte II, Scène III : "*Le théâtre tremble.*", quand s'annonce la reconnaissance entre Statira et sa fille. Je ne sais si cet effet fut exécuté à Fontainebleau, mais le tonnerre figurait dans les accessoires des magasins.

L'Acte troisième - Scène I, reprend le cadre du début du Premier acte : "*Le temple est fermé. Cassandre, Sosthène, dans le péristyle.*" et à la Scène II, l'hiérophante sort du temple pour quitter le péristyle à la fin de la scène: "*Il sort, et le temple s'ouvre.*". L'Acte se clôt sur la fermeture du Temple.

Selon un schéma bien établi maintenant, l'Acte Quatrième débute dans le péristyle, Temple fermé, avec une scène entre Antigone et Hermas.

Mais le duel des Diadoques est l'occasion d'un "*tableau*" mouvementé. Dans l'édition de la tragédie, on lit: "*Acte IV Scène II, fin: Antigone et Cassandre mettent l'épée à la main.*"; et l'auteur raconte ainsi sa propre mise en scène à la première d'*Olympie* de 1762 "*Au quatrième <acte> les deux rivaux Antigone et Cassandre ont déjà fondu l'un sur l'autre dans le péristyle même, les initiés, les Ephésiens les ont séparés. Ils sont tous dans les coulisses du péristyle, ils en sortent tous à la fois, divisés en deux bandes; les portes du temple s'ouvrent au même instant, l'hiérophante et les prêtres remplissent le milieu du théâtre; Antigone et Cassandre sont encore l'épée à la main. C'est par cet appareil que commence le quatrième acte.*"

Dans la suite de la tragédie, les tableaux vont se succéder: dans le Temple ouvert, l'on voit Olympie réfugiée à l'Autel, selon les didascalies de Voltaire: "*Acte IV Scène IV : Cassandre, Sosthène, dans le péristyle. Acte IV Scène V : Olympie, courbée sur l'autel sans voir Cassandre.*". Au début du dernier acte, l'on assiste aussi pour la dernière fois au rythme d'alternance entre les deux espaces : Antigone et Hermas se trouvent dans le péristyle; à la fin de la scène, le temple s'ouvre. L'ordonnance du rituel, décrite par Voltaire va permettre à Olympie de rendre les derniers honneurs à sa mère, puis de se suicider en se jetant sur le bûcher derrière la ferme des portes, provoquant un cri de douleur de tous les personnages présents : "*Ciel*".

Conçu pour une tragédie lyrique, le décor du Temple de Minerve ne servait que pendant un seul acte, avec un minimum de scénographie, au profit de l'efficacité dramatique, et ce décor de structure assez banale était loin d'avoir la puissance suggestive de celui qu'avait conçu Servandoni à l'Opéra de Paris, pour le même ouvrage, en 1721, avec ses dessertes latérales complexes, et ses décors qui semblaient continuer au-delà du cadre de scène en hauteur. Ce décor avait reçu les éloges du *Mercur*. Voltaire, qui admirait Servandoni, imagine une action jouant notamment avec la profondeur de l'espace, sa clôture et sa fermeture. Le décor passe-partout des Slodtz révèle ainsi, sur la petite scène de Fontainebleau, ses capacités scénographiques pendant une tragédie complète, pour le bonheur semble-t-il des spectateurs et de la famille royale.

## ***2) Espace de la pantomime et du ballet d'action au siècle des Lumières à la Cour de France.***

La pantomime, forme d'action dansée, puis le ballet d'action vont gagner peu à peu aussi bien les scènes de la ville que celles de la Cour. Mon propos n'est pas de traiter de cette question fort complexe, mais de voir comment quelques sources peuvent apporter un éclairage sur des représentations à la Cour, et la manière de traiter l'espace.

### ***a) L'Acte de Ballet Pigmalion***

Un premier exemple est l'Acte de Ballet *Pigmalion*, œuvre de Rameau en un seul acte montée en 1754 sur la scène de Fontainebleau. Il débute par une Ouverture *Modéré vif* (qui évoquerait Pigmalion sculptant la Statue). La première partie est écrite sous la forme d'une micro tragédie lyrique au ton presque racinien - on pense à *Phèdre* ou *Andromaque* : air de lamentation de Pigmalion épris malgré lui de sa création artistique, "*Fatal Amour !*", une scène dialoguée en récitatif avec son amante Céphise qui le soupçonne d'infidélité et le quitte (*Cruel ! ... Puissent les justes dieux par cette folle ardeur, Punir l'égarement de ton barbare coeur.*"), et un récit arioso où Pigmalion implore Vénus. Accompagné par une Symphonie intervient Amour sur sa Machine, dans une rupture totale d'atmosphère, la tragédie racinienne bascule vers le merveilleux, l'Amour va animer la Statue sous les yeux stupéfaits du sculpteur, dans une pantomime. A partir de cet instant, l'Acte progresse irrésistiblement dans l'exaltation amoureuse et la danse. La Statue s'éveille au monde, émerveillée, et engage un dialogue bref mais dense avec Pigmalion, où elle constate qu'elle n'existe que pour l'Autre "*Tout ce que je connois de moi C'est que je vous adore*". L'Amour revient pour inciter les Grâces à apprendre les caractères de la danse à la Statue, dans un premier Intermède de danses intégré à l'action: une suite de brèves danses du répertoire enchaînées. Pigmalion appelle les chœurs de Peuple à venir admirer la Statue vivante, et ces Peuples font leur Entrée sur une Pantomime niaise sui-

vie d'une seconde pantomime vive. S'enchaînent des chants en l'honneur du triomphe de l'Amour "*L'Amour triomphe*", "*Règne Amour Lance tous tes traits dans nos âmes.*" accompagnant une Suite de danses, un Air gracieux et l'Acte s'achève par une Contredance et un air Gai.

Ce sec résumé ne rend pas compte de la réception à l'écoute de l'œuvre (ou à la lecture de la partition). Plus encore que le livret, la musique de Rameau, par son harmonie, son instrumentation, donne à lire autre chose qu'une banale variation sur le thème très convenu du Triomphe de l'Amour, et de sa suite de danses du répertoire. La micro tragédie initiale, qui renvoie l'héroïne quelque part hors théâtre, définitivement, forme un total contraste avec ce qui suit : un ample déploiement sonore sensuel, exaltant l'hédonisme, et montrant conjointement la naissance du mouvement - de la danse. Il se pourrait que le compositeur mit en abyme dans son Acte de Ballet *Pigmalion* l'image de la Danse. *Pigmalion* ou le mythe d'origine de la Danse...

Quelques précieuses sources iconographiques, associées aux archives de la Cour, permettent de visualiser l'espace de *Pigmalion*, tel qu'il fut repris sur la scène rénovée de Fontainebleau en 1754, à l'occasion du Voyage de la Cour pour les chasses d'automne. Ce Voyage-là célébrait aussi la naissance du Dauphin, le futur Louis XVI <sup>273</sup>. Les collections conservent par ailleurs les maquettes de deux costumes<sup>274</sup>, celui de Pigmalion et celui de la Statue. Cette dernière est appuyée sur un arbre, et on devine derrière elle un châssis de "terrain". Il est possible que le piédestal de la Statue, praticable, fût représenté de cette manière.

---

<sup>273</sup> "Plus pour la pièce de *Pigmalion*, le Théâtre représente son atelier composé d'un ordre dorique richement décoré, quatre châssis de chaque côté, quatre plafonds et trois fermes, et d'une figure, au travers de la troisième ferme on voit un jardin composé d'allées d'arbres, charmilles, festons de fleurs, Bassins, Eaux jallissantes et Berceaux tres Riches." *Etat et Mémoire des ouvrages de peintures et fournitures faites dans le courant de l'année 1754 [...]; lesd. ouvrages faits par les Slodtz.*" O/1/2995. Les collections de la Bibliothèque-Musée de l'Opéra conservent trois esquisses des Slodtz, Esqu.[18-10, pour les 4 châssis, la première ferme et la seconde ferme. Il est possible que d'autres esquisses puissent correspondre - ou au moins évoquer - la riante perspective du lointain. La scène rénovée comportait au maximum 8 plans, soit comme espace laissé libre par les châssis de coulisse 4 toises de profondeur sur 2 toises et demie de largeur (8m x 5m), espace dont l'actuelle scène du Théâtre de la Reine à Trianon donne une idée précise, le décor du *Temple de Minerve* de 1754 également y était planté sans problème. Le changement d'ordre architectural entre les châssis et les deux fermes sur les esquisses du fonds Slodtz peut s'expliquer soit par une première version, abandonnée à l'exécution, soit par une modification ultérieure, énigme que seule la collation systématique de toutes les pièces concernant les décorations jusqu'à la fin de la monarchie permettrait peut-être d'élucider.

<sup>274</sup> Atelier de Boquet, M<sup>lle</sup> Puvignée (BNF Opéra Musée 1573), la Statue avec appuis constitués par des éléments de décor (arbre isolé, terrain) ?; - Jéliotte, Pigmalion (BNF Opéra Musée 1574).

La partition manuscrite de *Pigmalion* de Rameau, H.720, conservée au Département de la Musique, de date inconnue, nette et sans rature, "Au Roy", pourrait être liée aux représentations à la Cour, et donc au cycle de 1754 à Fontainebleau, comme l'a proposé Lionel Sawkins<sup>275</sup>. Cette partition est maintenant accessible en haute résolution sur le site Gallica<sup>276</sup>. Lionel Sawkins avait étudié les sources dans un remarquable article<sup>277</sup>. Il identifie les mains des copistes et propose que les trois copies *Anacréon*, *La naissance d'Osiris* et *Pigmalion* soient liées aux représentations de Fontainebleau en 1754. La partition H.720 serait de la main de Brice et correspondrait à la "*Partition Pour La mesure ... 92 pages*" citée dans son *Mémoire* O/1/2995, carton des Archives nationales qui contient les frais pour le voyage de Fontainebleau d'octobre 1754. Lionel Sawkins estime que ces sources, bien plus que la gravure ou les copies tardives, reflètent les intentions de Rameau. J'ai découvert que la partition de l'Opéra Rés.A.162a, exposée en 2014-2015 à l'Opéra Garnier ("*Rameau et la scène*"), contient également la même mention déconcertante pour le changement de décoration après l'ouverture que la partition H.720, et que les deux partitions mériteraient un nouvel examen.

H.720 ajoute des nuances et une consigne pour l'exécution qui ne figurent pas ni sur la gravure, ni sur les autres copies que j'ai pu consulter à ce jour. Elle reprend au-dessus des mesures concernées les didascalies du livret "*silence d'un moment*" "*La Statue S'anime*" "*Elle descent*" "*Elle marche*". La séquence de l'instruction à la danse par les Grâces comporte de nombreuses indications de nuances d'exécution pour les instrumentistes ("*doux*", "*fort*", "*à demi-jeu*", etc.), de même dans l' "*Air Gay Pour l'entrée du Peuple qui viens admirer la Statue*". La "*P<sup>e</sup> Pantomime Naise violons sans forcer un peu lent*" à 6/8 comporte une annotation au-dessus de la portée des premiers violons, "*admiration*", à la mesure 15, en relation sans doute avec la noire pointée. Cette fois, le terme usité n'est plus un terme du langage du jeu, "*fort*", "*doux*", "*à demi-jeu*", "*vite*", etc., mais un terme du champ des *affetti*, pour reprendre la terminologie de la Renaissance. Il ne figure que dans cette partition. Comment un violoniste exprime-t-il l'admiration? Que se passe-t-il sur scène? quel regard - y compris avec

---

<sup>275</sup> Le filigrane est daté de 1742, tout comme celui de la partition de l'Opéra Rés.A.162a dite de production, d'une autre main, qui comporte après l'Ouverture la même consigne pour laquelle nous n'avons pas à ce jour trouvé de pareille, ni d'explication, car contraire à tout ce que nous connaissons des pratiques scéniques sous l'Ancien Régime ("*Silence pour Le changement de Decoration*").

<sup>276</sup> <http://gallicalabs.bnf.fr/ark:/12148/btv1b105096387/fl.item>.

<sup>277</sup> "New Sources for Rameau's *Pigmalion* and Other Works", *Early Music*, Vol. 11, No. 4, *Rameau Tercentenary Issue* (Oct., 1983), pp. 490-496: "it became known in 1977 that many sets of parts [...] originating from the "Musique du roi" of the *ancien régime* had remained behind at the Conservatoire."

un jeu en masque, quelle posture, quelle dynamique ou quelle suspension propose le danseur? Dramatiquement, on comprend l'importance de cette suspension, de ce temps fort dans la danse évoquant la découverte émerveillée de la Statue par le Peuple. Comme dans *Zoroastre* un an plus tard, les Bergers et Pastres entrant dans le Temple, à l'Acte V <sup>278</sup>. L'effet devait être suffisamment important pour justifier sa notation dans la partition réservée à la production. A cette pantomime succède une seconde, rapide, également à 6/8, avec violons et hautbois "2<sup>e</sup> *Pantomime tres vive*". Figure sur cette copie une mention à la fin de la première pantomime "*Tres viste on continue de danser comme si l'air continuoit toujours, Et sur le commencement du suivant il y a surprise BC.*" Cette fois, la didascalie s'applique certes aux instrumentistes, mais dans l'intention de coordonner l'exécution parfaite de la chorégraphie. Nous avons là une des très rares et précieuses indications sur la pratique de la danse d'action, et la malléabilité du matériau sonore d'une partition de Rameau, toutes en nuances et ruptures dramatiques qui se traduisaient à la fois dans la musique et dans l'exécution sur le plateau.

La *Contredanse* finale est accompagnée de la mention "*En tournant*", là encore une indication chorégraphique. Le livret de 1754 spécifie "*Un Ballet général au son d'un Tambourin et de tous les autres instrumens, termine le Divertissement.*" La partition gravée mentionne pour sa part "*Air pour les Grâces jeux et Ris*" suivi d'un "*Rondeau Contredanse*". La mention de la copie H.720 s'explique sans doute par la précision précédente du livret à la fin du Choeur *L'Amour triomphe*, "*Le Peuple danse autour de la STATUE*". En ce cas le "*en tournant*" marquerait une contredanse en forme de Ronde autour de la Statue (M<sup>lle</sup> Puvigné). La didascalie "*Le Peuple danse autour de la STATUE*" correspond à une action scénique plus complexe dans la partition H.720, avec ses deux Pantomimes enchaînées. Le placement sur scène des groupes suppose des évolutions plus développées que celles notées dans les didascalies. Ainsi, si la Statue, Pigmalion, se retirent vers l'arrière scène, pour laisser la place au Peuple, et à ses danses, ("*L'AMOUR se retire; toute sa Suite, ainsi que PIGMALION et la STATUE, l'accompagne jusqu'au fond du Théâtre, dans le même temps que le Peuple entre en dansant.*"), il devient difficile de mettre en place les jeux d'admiration et de ronde suggérés par la didascalie du livret, et surtout notre partition. Il est probable que, comme c'était l'usage, le livret a été imprimé en amont de la production de Fontainebleau, dont les détails de la disposition scénique nous sont fournis par le *mémoire* de Slodtz, les esquisses, et peut-être cette partition. La description du dispositif scénique reste assez vague et brève dans le livret. Cette

---

<sup>278</sup> [http://www.atelier-rameau.org/seance\\_3.htm](http://www.atelier-rameau.org/seance_3.htm).

partition de production H.720, ou du moins sa mise au net pour la Bibliothèque du Roi, envisage donc dans sa globalité la représentation, et relève à certains moments du statut de conducteur pour la danse.

Un long travail expérimental de pratique par des danseurs pourrait, sur un plateau incliné ayant les mêmes dimensions que la scène de Fontainebleau, permettre de mieux comprendre comment pouvait être exécuté avec toute la précision, la justesse et l'expressivité nécessaires, un Acte de Ballet aussi raffiné que celui de Rameau. C'est en ce sens que le travail de collation des diverses sources sur la matérialité du spectacle à la Cour offre des opportunités nouvelles.

### ***b) L'opéra comique***

L'opéra-comique, qui connaît un succès croissant au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, devient progressivement l'un des genres favoris de la Cour, dès le règne de Louis XV. Ce genre nécessite un espace figuratif plus réaliste, pittoresque et même complexe que les traditionnels Actes de Ballet aux lieux plutôt stéréotypés, une campagne agréable ou un bocage pouvant servir à différents ouvrages.

La scène de Fontainebleau est en 1774 le cadre d'un opéra comique rural, où la mise en place d'un espace pittoresque sur toute sa profondeur a été nécessaire, *La Rosière de Salency*, Pastorale en Trois Actes, mêlée d'ariettes, de Grétry.

Il subsiste à Fontainebleau, retrouvés en 2000 au fond d'une loge du Théâtre Impérial, deux fragments des décors utilisés pour les représentations de l'ouvrage au Théâtre de la Cour des Princes de Versailles en 1774, comme l'atteste l'inscription au revers, une barque et un banc de gazon <sup>279</sup>. La barque a été exposée au Château en 2005-2006. Ce sont les Archives des Menus Plaisirs et les inscriptions des machinistes sur les originaux qui permettent l'identification.

Aux Actes I et II "*Le théâtre représente une place de village ornée d'arbres, sur laquelle donne la maison du père de la Rosière*", ornée pour la fête de la Rose. A l'Acte III, "*Le*

---

<sup>279</sup> Vincent Droguet - Marc-Henri Jordan *Théâtre de Cour. Les spectacles à Fontainebleau au XVIII<sup>e</sup> siècle*, RMN 2005 p.95-96, avec photo de la barque, p.87 ; le banc de gazon est reproduit dans la photothèque numérique en ligne de la RMN.

*théâtre représente un paysage agréable. On voit une rivière dans le fond, et plusieurs paysans sur la rive opposée, occupés à réparer le dégât causé par l'orage, et à amarrer plusieurs barques au rivage. Des montagnes élevées terminent ce tableau au-delà de la rivière. A gauche du théâtre, en-deçà de la rivière, on aperçoit un petit tertre qui la domine.*"Croyant son amant Colin mort noyé dans la rivière, la Rosière Cécile chante son désespoir dans un *Récitatif obligé* et s'apprête à se précipiter à son tour dans les flots quand apparaît Colin "*au sommet des montagnes qui terminent le fond du théâtre.[...] Pendant la ritournelle du duo, Colin descend précipitamment la montagne, passe la rivière dans une barque, et se trouve aux genoux de Cécile quand le duo commence.*". L'œuvre se conclut sur un grand chœur *La Fête de la Rose est la Fête de l'Amour*, unissant toute la communauté de Salency, paysans et seigneur.

Dans cette ambiance très sentimentale, un peu larmoyante, pleine de bons sentiments, au sein d'une communauté rurale quelque peu utopique, les décorations de style rustique s'accordaient tout à fait au goût du temps, tel un tableau de mœurs locales pittoresques et conventionnelles. Pour le dernier Acte, sur le plan technique, des *terrains*, châssis verticaux, étaient plantés au niveau du plancher devant deux *rues d'eau*, c'est-à-dire des rouleaux en forme de colonne torse, qui en tournant donnaient l'illusion d'un courant d'eau, ou des "*bandes d'eau*". Il subsiste d'ailleurs au Théâtre de Trianon deux terrains de l'Ancien Régime, dont un de 1787, inscrits à l'Inventaire en 1846 et actuellement visibles dans le Décor de Forêt<sup>280</sup>. A Versailles en 1774, la barque que nous avons conservée faisait le déplacement entre les deux rives sur un *chemin* ou rail, tractée par un fil. Pour le même Acte de cette pastorale, nous avons également gardé un *banc de gazon* assez simple, l'exemplaire en moins bon état des deux bancs du fonds, un parallélépipède recouvert de toile imitant le gazon sur garniture, comme pour un siège de tapissier. On peut imaginer l'action à la Scène 2, lorsque Cécile entre croyant avoir perdu Colin "*Cécile arrive éperdue, les cheveux épars, et se laisse tomber sur un banc de gazon*". C'est sur ce banc qu'elle chante son Récitatif désespéré.

Un autre exemple plus tardif, alors que Pâris est devenu le dessinateur des décorations de la Cour, permet d'apprécier l'évolution vers un décor unique, propre à chaque ouvrage. *L'Embarras des richesses*, Comédie lyrique en Trois Actes de Grétry, est produite à Fontainebleau en 1782.

---

<sup>280</sup> Jean-Paul Goussset – Damien Richter « Les décors conservés au théâtre de la Reine et à l'Opéra Royal de Versailles », *Versalia* N°6, 2003, p.18-35.



Dans le fond Pâris de la Bibliothèque de Besançon, sont conservées certaines esquisses des décorations, ainsi celles de l'Acte II, "*Il s'élève un Palais superbe qui fait la Décoration du Second Acte*", qui succède au jardin avec chaumière et terrasse d'un château du Premier, ainsi que celle de la Place de Hameau au dernier Acte. Ces maquettes incomplètes offrent un bon exemple de deux décorations très communes. Le Palais superbe est traité par Pâris en salon riche à la lourde architecture corinthienne; la comparaison avec ses projets pour les Salles de Bal à Marly en 1781 ou les Maisons de bois des bals de la Reine révèle des similitudes. Cette décoration est explicitement prévue par Pâris comme devant servir dans d'autres spectacles, pour enrichir ou compléter le fonds. La gamme de coloris, sur fond de marbre blanc renvoie à l'esthétique de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle; elle était rehaussée d'ornements d'or, de touches de ton lapis, bleu porcelaine, acajou et émeraude, avec des draperies lilas. L'un des côtés du décor s'ouvre par des croisées sur la campagne.

La maquette du Dernier Acte représente un hameau rustique, mais seulement les châssis latéraux, sur six plans, sans le fond. On peut le comparer avec le décor de village rustique fol. 210 du même volume 483, où l'on voit au fond l'église. A son habitude, Pâris dessine côte à côte la vue en perspective avec échelle de la décoration et le plan du lieu que figure la décoration. Il s'agit là d'un décor typique avec ses maisons à colombages, balcons et grands toits de chaume ou de tuiles, les bancs, roues de charrettes et tonneaux, qui nous fait irrésistiblement penser au goût de Marie-Antoinette et au Hameau de la Reine, qui sera conçu par Mique dès l'année suivante.

La recherche de l'exotisme apparaît aussi à la Cour, proposant des décors qui se veulent sinon archéologiques au sens actuel du terme, mais du moins documentés par les descriptions et dessins alors disponibles pour des sites d'un autre continent, ou d'un autre âge. *La Naissance d'Osiris* en 1754 présentait déjà des éléments de décor de l'Egypte antique, agrémentés de palmiers (*fig 244*), et il y avait peut être des éléments égyptiens pour le Théâtre du Manège à l'occasion de la création des *Fêtes de l'Hymen et de l'Amour*. C'est le cas de *La Caravane du Caire* dont j'ai identifié le décor dans la collection des dessins de Pâris. Cet Opéra-ballet en trois Actes, de Grétry, est monté à Fontainebleau le 30 octobre 1783.

L'Acte I se déroule aux environs du Caire "*Le théâtre représente une halte de caravane et une campagne des bords du Nil. On voit plusieurs groupes de voyageurs, les uns libres, les autres esclaves*" Plus loin, l'on sait qu'il y avait au moins une tente sur scène.

De la décoration pour la création à Fontainebleau, il subsiste pour cet Acte un témoin parmi les châssis de nature dépareillée qui ont été découverts au Château. De forme triangulaire, il s'agit d'un châssis de *terrain*, destiné à être planté verticalement et qui devait se rattacher sur le côté gauche à d'autres châssis ou fermes, ou se placer en plan intermédiaire entre deux châssis plus importants; il comporte au revers des inscriptions à la peinture, de deux couleurs différentes, et à la craie, le désignant comme "*terrain devant la montagne de la Caravane*", réutilisé avec *Le Déserteur*, en châssis ferré au 4 jardin. Il a été restauré pour être utilisé dans la plantation du *Déserteur*, reconstituée et exposée à Fontainebleau dans l'espace même de l'Ancienne Comédie en 2005-2006, et à Paris pour l'exposition Marie-Antoinette en 2008. L'esthétique et le style de ce fragment le rendent, en effet, tout à fait compatible avec d'autres éléments de nature rocheuse et sauvage, avec verdure, du fonds des Menus Plaisirs <sup>281</sup>, et il nous montre que la décoration, au moins pour le sol, n'avait rien de spécifiquement égyptien. Cette première impression doit donc être tempérée par la présence de costumes dont nous avons les maquettes, la tente et d'autres éléments exotiques, peut-être des palmiers <sup>282</sup>. Les archives des peintres <sup>283</sup> précisent qu'on utilisa la décoration dite *la campagne des Indes*, en la rafraîchissant; on fit 4 terrains neufs, à l'avant "*une grande tente très riche, ornée de tables, meubles, tapis, vases et fruits*", "*un groupe de tentes dans le fond*", et des draperies pour attacher aux arbres, et qu'on fabriqua deux chameaux en osier. J'ai repéré dans le Vol.483 fol.340, une esquisse au crayon, sans légende, qui ressemble beaucoup au décor de *La Caravane* : châssis de tente ouverte à gauche avec tables garnies, palmiers, tentes derrière, draperies accrochées dans les feuillages, terrain, un horizon avec semble-t-il trois pyramides : les similitudes sont troublantes. Un montage virtuel, présenté dans la méthodologie de la Première Partie, a prouvé que le châssis s'insérait sans difficulté dans le dessin de Paris, attestant ainsi de l'identification de la scène représentée.

---

<sup>281</sup> Voir plus haut les terrains conservés à Trianon.

<sup>282</sup> Il y en avait bien dès 1754 pour la *Naissance d'Osiris* conçue par les Slodtz à Fontainebleau.

<sup>283</sup> O/1/3064/B n°608.



## Chapitre 2 :

### L'espace palatial du pouvoir monarchique

#### *Introduction*

Lorsque Louis XIV décide en 1659, avec Mazarin, la construction d'une nouvelle Salle pour présenter un spectacle associant l'opéra italien et le Ballet à la française, auquel lui-même et la Cour participeraient, la Couronne est dotée d'espaces spectaculaires assez anciens. Le château de Fontainebleau dispose depuis le XVI<sup>e</sup> siècle d'un grand salon dans l'Aile du Primatice, qui a servi à divers usages, dont celui de salle de spectacle dès la jeunesse de Louis XIII, au moins. Mais il s'agit d'une villégiature. A Paris, la capitale, les deux salles sont celles du Palais-Royal, anciennement Palais Cardinal, véritable théâtre, et surtout celle du Petit-Bourbon, remontant elle aussi à la Renaissance, et siège depuis cette époque de bals, Fêtes et spectacles avec machines. Construire une nouvelle salle pour l'occasion, provisoire, est la première idée, qui se transforme en aménagement définitif dans l'aile du nouveau Palais des Tuileries. A partir de l'inauguration de 1662, et de la démolition du Petit-Bourbon, l'orientation change totalement. Aucune salle de théâtre ou d'opéra, avec toutes ses caractéristiques et commodités, ne sera construite. Aux Fêtes éphémères du Parc de Versailles vont se joindre des aménagements polyvalents comme à Saint-Germain, ou des salles pauvrement équipées, provisoires. Les théâtres démontables sont une constante, et ni la Régence ni le règne de Louis XV pour sa majeure partie ne parviennent à équiper durablement Versailles d'une vraie salle. Seuls les théâtres des villégiatures sont un peu mieux lotis, mais souffrent d'incommodités, et de tailles plutôt moyennes. La monarchie française qui se considère comme l'une des plus grandes d'Europe, n'a pas de salle qui soit digne d'elle. A tout prix, pour le mariage du Dauphin en 1770, il faut bâtir la Salle des Ballets du château de Versailles, achever le projet

amorcé par Louis XIV. Deux scènes de taille moyenne compléteront la dotation de Versailles sous Louis XVI.

Les Menus Plaisirs en charge de ces espaces vont devoir faire preuve d'une grande faculté d'adaptation et d'improvisation. Ces espaces scéniques sont des contraintes pour le répertoire, qui a lui-même ses propres exigences. Il va falloir être capable de monter un dispositif riche pour un évènement dynastique, et recevoir les troupes de la ville. La prise en compte du fonds d'archives dans sa totalité, et non pour une période, un évènement, un seul lieu, va rendre les frontières entre les types d'espace beaucoup moins nettes que si l'on s'en tenait à une monographie. Le *distinguo* entre Salon utilisé tel quel avec une structure légère et éphémère, aménagé partiellement et de façon permanente, ou totalement investi par un complexe de charpenterie salle plus scène machinée, est lui-même très relatif, Fontainebleau par exemple ou le Petit Bourbon glissant au cours du temps de l'un à l'autre dispositif. La perméabilité des types s'accroît en relation avec la dernière catégorie, celle des installations éphémères et des théâtres démontables. Ce qui rend également la frontière entre espaces intérieurs et extérieurs, les spectacles dans les jardins, beaucoup plus perméable.

Cette perméabilité, replacée dans le cadre général des us de la Cour, tels que documentés par les comptes, devient au contraire tout à fait normale. La Cour utilise des espaces bâtis (ou des espaces extérieurs) comme lieux de manifestations temporaires, dans un espace plus vaste qui est celui du Domaine de la Couronne, s'étendant à l'Ile-de-France, voire au-delà (*Le Bourgeois Gentilhomme* à Chambord en 1670, repris à Saint-Germain, ou la cathédrale de Reims pour un sacre). Le mobilier *ad hoc* est mis en place uniquement pour la durée de l'évènement. Un Salon se prête à de multiples usages, banquets, réceptions, bals parés ou masqués, concerts, spectacles, il en est de même pour les édifices religieux (Sacre, Funérailles, etc.), les fêtes comme Saint Hubert avec ses maisons de bois démontables, le lit de justice, etc. Les comptes attestent pour toutes les activités de la Cour un incessant déménagement d'effets entre les magasins et les lieux où se déroule une activité officielle ou privée. La majorité des espaces "publics" de la Couronne demeure le plus souvent vide. Même dans le cas des structures théâtrales permanentes et pérennes sur plusieurs règnes, comme Fontainebleau et la Comédie de Versailles, décors, costumes, accessoires, ne sont pas stockés dans le théâtre même (d'ailleurs l'espace libre est insuffisant) mais jusqu'aux tapis et une partie du mobilier sont retirés après chaque représentation au cours d'un cycle.

Cette caractéristique de la vie de Cour, qui pourrait bien ne pas être propre à la Cour de France, explique en particulier l'absence si longue de grande salle de prestige, et l'utilisation continuelle d'espaces peu commodes comme l'aile de Fontainebleau ou pis encore, la si petite Salle de Comédie de Versailles. Corollaire de cette caractéristique, les aménagements et modifications n'ont de cesse en ces lieux. Un coût d'entretien permanent, de "remise à neuf", non négligeable, et d'adaptations, se révèle dans les comptes, avec détériorations rapides des structures et du lieu d'accueil. Jamais un cycle de spectacles, même pour des œuvres du répertoire, ne se réduit au seul coût des gratifications d'acteurs, du luminaire et de frais d'impression de billets et programmes <sup>284</sup>.

De plus, ces lieux peuvent être transformables en salle de bal (Manège 1745, Grand Théâtre de Gabriel-Arnoult), de banquet (Grand Théâtre de Gabriel-Arnoult), ou en salon de jeu (Fontainebleau).

A partir du moment où la majorité des spectacles "extérieurs" ne se déroulent pas sur un "théâtre de verdure" ou dans une cour (*Alceste* dans la Cour de Marbre), ou devant une façade (*Le Malade Imaginaire* à la Grotte de Thétys) - ces derniers requérant quand même un minimum de dispositif, mais où ils incluent des structures bâties, en bois, reproduisant même sous Louis XV et Louis XVI un espace de boulevards ou de foire, alors à la mode à Paris, la frontière entre bâti transformé en théâtre et espace temporairement aménagé en théâtre devient très ténue. La saison joue en ce sens un rôle essentiel. Voire la météo, comme pour la première utilisation du Manège de Versailles en salle d'opéra improvisée en 1682 pour l'opéra *Persée*, le temps rendant inutilisable la Cour de Marbre.

Parmi les théâtres démontables les plus notoires, figure celui de l'Escalier des Ambassadeurs à Versailles pour la Pompadour. Mais il y eut sans doute, en comptant toutes leurs variations, reconstructions et remplacements, des dizaines de structures construites par les ateliers de menuisiers, charpentiers, sculpteurs, peintres et doreurs des Menus et stockées dans des magasins dont l'espace se révéla toujours insuffisant au fur et à mesure de l'inflation crois-

---

<sup>284</sup> Pour le mariage de 1770, Papillon de la Ferté en 1767 s'opposait à une solution provisoire, démontable et estimait que la construction du Grand Théâtre de Versailles serait à long terme économique. Quand il découvrit en 1770 l'ampleur des frais de fonctionnement et la nécessité d'un nombre élevé de sujets sur la scène, il déchantait et concluait au seul usage pour des fêtes exceptionnelles. Ceci alors qu'on ne peut même pas payer les entrepreneurs en charge des Fêtes du Mariage ...

sante des stocks : structures montées dans les appartements à l'occasion de grossesses des Reines, ou pour les jeunes Princes, ou prêtées à des membres et relations de la Cour.

Les développements qui vont suivre vont, à partir de quelques exemples, montrer comment les Menus pouvaient parvenir à concilier les contraintes des lieux et les exigences de la monarchie.

## ***1) Public - privé La problématique des petites salles sous Louis XV et Louis XVI***

### **a) L'éducation du Prince**

Villégiature et politique ne vont pas toujours l'une sans l'autre <sup>285</sup>. Ainsi en 1762, à la fin de la Guerre de Sept Ans, La Ferté note-t-il dans son *Journal* : "*Nous avons passé hier la journée à toutes les répétitions de danses et de décorations pour La Soirée des Boulevards, qui a été donnée aujourd'hui avec le plus brillant succès. J'ai fait ajouter aux danses une contredanse d'Anglais et d'Anglaises qui, dans les circonstances présentes (La paix avec l'Angleterre.), a fait grand plaisir à tout le monde.*" L'un des cycles les plus souvent cités dans les publications sur les spectacles de la Cour est celui du voyage à Fontainebleau en 1754, qui célèbre la naissance du Duc de Berry avec allusions implicites et explicites dans les livrets, on peut ainsi reconnaître le caractère d' "*occasion*" à l'Acte *La Naissance d'Osiris*.

A priori, on pourrait penser que les petites salles, les théâtres démontables de salon, les théâtres de marionnettes relèvent de l'ordinaire et n'ont d'autre fonction que le divertissement,

---

<sup>285</sup> Sur la complexe question de la politique du spectacle monarchique, voir l'excellent chapitre de Pauline Le-maigre-Gaffier, p. 283 ss. Je me limite à montrer quel serait l'intérêt d'un dépouillement intégral des archives.

les troupes de Paris venant jouer à la Cour leur répertoire habituel. J'ai décrit dans la seconde partie le riche théâtre de marionnettes du Duc de Bourgogne construit au premier semestre 1758. Le *Mémoire* de Dominique Slodtz mentionnait parmi les décorations peintes celle d'un camp avec comme fond "*la ville et le port de Mahon*". Cette "micro-information", comme je désigne ces détails, noyée dans un flux descriptif dont elle ne ressort pas à la simple lecture, est en fait révélatrice. C'est en effet le seul décor de Port-Mahon dans les collections royales de décorations, bien connues par les *Mémoires* de peintres et les *Inventaires*. Au début de la Guerre de Sept ans, sur fond d'enjeux coloniaux dans ce qui est la première guerre mondiale de l'histoire se déroulant de l'Inde à l'Amérique du Nord, la bataille du Port de Mahon ou de Minorque fait s'affronter dans un combat naval les Anglais et les Français. Sous la conduite du Maréchal de Richelieu, vainqueur de Fontenoy, Premier Gentilhomme de la Chambre, grand amateur de spectacle, et très présent aux Menus, la flotte française remporte une victoire le 20 mai, ce qui entraîne une crise politique anglaise et l'arrivée de Pitt, partisan d'une guerre totale contre la France. Ce combat naval est la seule victoire véritable de la France dans la guerre, à partir de 1758, les forces anglaises minent son empire colonial. Bien plus grave, en 1758, à partir du 5 juin, la flotte anglaise tente plusieurs débarquements sur les côtes bretonnes et normandes, sans réussir à s'implanter durablement. Le *mémoire* du ferblantier contient des micro-informations, entre le 3 et le 10 juin, pour les plaques d'éclairage du théâtre du Duc de Bourgogne, et Girault a donné comme première représentation, la Prise de Mahon, en juin, "*Plus au mois de juin lorsqu'on a représenté la prise de Mahon devant M. le Duc de Bourgogne sur le théâtre neuf*". Sur mer, le 29 avril, la flotte française venait de remporter une victoire au large de Gondelour, au sud de Pondichery, dans le Tamil Nadu actuel.

Il est possible de deviner quel était le commanditaire qui, sous l'instigation peut-être du Roi lui-même, ordonna ces spectacles. Le *Mercur de France* de juin 1758 p.199 *Nouvelles de la Cour* donne l'information suivante : "*Le Roi jugeant à propos de faire passer incessamment entre les mains des hommes Monseigneur le Duc de Bourgogne, a nommé Gouverneur de ce Prince M. le Comte de la Vauguyon, Lieutenant général des ses Armées, Chevalier de ses Ordres et Menin* [l'un des six gentilshommes qui étaient affectés particulièrement à la personne du dauphin] de Monseigneur le Dauphin; [...] *Sous-Gouverneurs, MM. les Chevaliers de la Ferrière et de Beaujeu; le premier Brigadier d'Infanterie, et Capitaine au Régiment des Gardes Françaises*". Quatre autres militaires figuraient dans cette nouvelle équipe en charge de l'éducation du Dauphin. Le *Mercur* relate plus loin p. 201 que le Duc de Bourgogne fut présenté au Roi le 1er mai vers midi pour être remis entre les mains de Vau-



guyon. Je n'ai pas trouvé de mention des spectacles de marionnettes qui ont suivi. Des recherches dans le répertoire du montreur pourront peut-être compléter notre compréhension des ces représentations.

Le théâtre de marionnettes du Duc né en 1751 n'était pas un théâtre de loisir pour enfant, ni un jeu. Il faisait partie de l'éducation politique précoce du futur Prince que l'on ambitionnait de voir régner, et dont la santé déficiente allait compromettre très vite ces espoirs.

## **b) Les Projets de Paris pour Versailles**

*La figure 245 illustre ce développement.*

Les projets d'achèvement du château de Versailles ont été étudiés par Pierre Pinon.<sup>286</sup> qui s'attache surtout à la problématique générale et à la chronologie. Or la présence de salles de spectacle sur ces plans permet de rattacher ces projets à l'objet de cette étude.

On trouve d'abord des plans où figure la future salle de l'aile Neuve. Le Carton S1 N°10 comporte en esquisse à la mine le tracé sommaire de la salle au-dessus de l'escalier. // O/1/1768/2 no 10 et /3 no 34, O/1/1769 N° 2, 3 et 5. Le S N° 15 est plus détaillé, avec une salle en amphithéâtre à l'antique, ressemblant à ces projets de salle à l'antique associées à une scène à l'italienne, que l'on trouve par exemple dans les projets Papiers Robert Cotte de grande et petite salles pour le château de Schlessheim. Cette scène se prolonge en une arrière-scène, assez archaïque, sans dégagements latéraux. On devine un tracé préalable centré dans l'axe longitudinal de l'Aile, supprimé en raison du couloir au Nord. A droite le croquis à la mine me paraît représenter la salle vue de puis la scène, remplie de spectateurs. Une haute colonnade à l'antique (et sans doute aussi inspirée du Grand Théâtre) surplombe l'amphithéâtre. L'ensemble n'est pas sans évoquer la salle construite par Palmstedt à Gripsholm. Un Foyer de la Reine figure sur les plans de l'aile Neuve, petit dans l'axe pour la version finale, plus grand sur un des projets de Paris S1 N° 13, avec un grand escalier de la Reine et une profonde loge axiale de la Reine, flanquée de deux cabinets. Davantage que pour la salle qui sera finalement construite, ces projets montrent un théâtre et des espaces dédiés à Marie-Antoinette.

---

<sup>286</sup> VOL I, 1, Partie B p.465 ss.

Dans les dessins de Pâris se trouvent aussi des salles à d'autres emplacements.

Le dessin Carton S1 N°1 est une vue de l'extérieur du Château depuis l'angle sud-est, exposant la monumentalité des nouvelles façades, où serait intégrée la salle projetée qui figure en S1 N° 3, salle de spectacle à l'étage du côté sud de la Cour des Princes, modulable en salle de bal à deux hémicycles, semblable aux salles démontables construites pour la Reine à Versailles et à Trianon. La scène prévue, orientée vers l'Est, est à 8 plans, de taille analogue à celle des autres théâtres Fontainebleau, Choisy, Trianon. Prudence cependant, car le Grand Théâtre a une scène à 9-10 plans, ce qui est faux. Le plan sur calque inachevé ne représente pas l'Aile Neuve.

Le projet S1 N°2 représente le premier étage de la partie Sud de la Cour, et une salle de spectacle y figure, dans l'alignement de l'ancienne Comédie de la Cour des Princes, mais à son extrémité Sud, et avec sa scène orientée vers le Sud. La légende le désigne simplement comme "*Salle de spectacle*". elle est construite sur six plans, devant une courte salle, parterre et rang de loges en demi-cercle. Le projet S1 N°3 figure une salle de spectacle orientée ouest-est, avec une scène à huit plans plus le manteau d'Arlequin, et une forme analogue à la salle de l'Aile Neuve; un foyer de la Reine est tout proche.

La fin du règne de Louis XVI montre donc des hésitations entre un espace polyvalent de taille moyenne dédié à l'ordinaire de la Cour et le même type d'espace dédié plus spécialement à l'usage de la Reine. Trois ans avant la fin, la Salle de l'Aile Neuve sera le seul compromis réalisé.

## ***2) Le Grand Théâtre de Versailles***

### **a) Le répertoire**

Une étude plus approfondie de l'usage du Grand Théâtre apporte de nouveaux éclairages sur sa fonction politique. Les spectacles au Grand Théâtre de Gabriel-Arnoult à partir de 1770 semblent à première vue se situer dans la lignée de ceux des mariages de 1754 et 1747 au Grand Théâtre du Manège, sur lesquels La Ferté s'était longuement documenté. Le principe

est le même : une salle d'apparat polyvalente, qui permet l'alternance de Festin, Bal et Spectacles. Mais la salle de 1770 est une salle définitive; comme en 1745, elle est conçue pour être au moins aussi vaste que celle de l'Opéra de Paris, et de fait la surpasse sur toutes ses caractéristiques. Le choix des spectacles est intéressant à comparer : Rameau, comme encore en 1770, y domine la musique, Voltaire veut explicitement émuler *La Princesse d'Elide* avec *La Princesse de Navarre*, et le théâtre uniquement dramatique n'est pas la spécialité de la salle. Minoritaires seront les tragédies et comédies montées au Grand Théâtre, et la taille de la scène les rendra inappropriées, à moins d'une réduction de l'espace, qui ne sera jamais mise en place, ou d'une mise en scène à grand spectacle, dont *Athalie* restera l'exemple le plus abouti. La scénographie de 1745 et 1747, comme il l'a été montré précédemment, demeure identique à ce que permettait la scène du Palais-Royal.

Une liste fiable et complète des événements qui ont eu lieu dans cette salle de 1770 n'avait jamais été établie, paradoxe quand on sait le petit nombre de spectacles présentés. La raison en est là encore un dépouillement insuffisant des archives, de nombreuses informations n'étant pas toujours situées là où une recherche rapide les trouve. En voici une version complétée, dans l'état actuel de mes recoupements.

Le cycle inaugural pour le mariage du Dauphin au printemps 1770, alterne Festin, Bal paré et représentations de *Persée*, *Athalie*, *Castor et Pollux*, *La Tour enchantée*, *Tancrede* avec un dernier spectacle isolé de tragédie et de comédie le 14 juillet, mais qui nécessita quand même pour *Sémiramis* et la comédie des décorations. Ce premier cycle comprend donc un Festin et un bal, une tragédie à grand spectacle avec chœurs, 2 tragédies de Voltaire et une comédie, un ballet, et deux tragédies lyriques du "répertoire" des deux règnes précédents. Même si les oeuvres lyriques sont partiellement réécrites, il reste que ce cycle exalte le patrimoine français plus que la capacité française de création, et que le ballet, avec son univers magique et son décor chevaleresque d'un goût déjà troubadour, en guise de carrousel, ne fait que renforcer.

Dans l'hiver qui suit, la tragédie lyrique de *Linus* programmée pour le prochain mariage est abandonnée, après réalisation des décors et des essais; les éléments seront réemployés, pour des raisons tenant essentiellement à l'état encore approximatif de l'ouvrage, tel qu'il se révèle lors des répétitions.

Se succèdent dans les années 1771-1775 trois mariages, qui avaient justifié aussi la construction hâtive du Grand Théâtre en vue de disposer d'une salle définitive et parfaitement appropriée aux évènements curiaux : en 1771 le mariage du Comte de Provence, en 1773 celui du Comte d'Artois frère du roi, et en 1775 celui de Mme Clotilde. Lors de ces trois mariages, deux tragédies sont représentées dont une en création, sept tragédies lyriques et ballets, dont deux tragédies lyriques en création, *Sabinus* et *Céphale et Procris* en 1773.

Désormais, la salle n'accueillera plus que des visiteurs à l'exception d'un Bal pour la naissance du Dauphin et en 1789 d'un Banquet des Gardes.

En 1777, *Castor et Pollux* est reprise pour accueillir Joseph II le frère de la Reine.

Le 1er août 1781 "*les Italiens*", plus précisément une dénommée Therese Troavamala, présentent à toute la famille royale la représentation en relief, en talc de la foire de Venise sur la scène, pour laquelle elle reçoit 1200 livres<sup>287</sup>. et du 28 juillet au 11 août c'est un modèle de cristaux qui est monté par l'équipe de Bouillet Cadet.

Après une longue pause, en 1782 dans la grande salle est donné le Bal des Gardes du corps pour la naissance du Dauphin; puis un autre Bal, une reprise de tragédie lyrique, une tragédie lyrique de Gluck et un ballet de Gardel pour le tsar Paul de Russie. Les archives m'ont appris qu'*Athalie* est projetée pour 1782 lors du quartier d'avril, sans doute pour le voyage du tsar de Russie, mais n'est pas produite<sup>288</sup>.

En 1784 pour le roi de Suède, ont lieu de nouveau un Bal et la représentation d'*Armide*. En décembre 1785 et janvier 1786, des répétitions ont lieu au Grand Théâtre, sans doute pour l'ouverture de la Salle Neuve<sup>289</sup>. En 1788 c'est la présentation de la décoration d'*Athalie* aux ambassadeurs de Tippo Saïb<sup>290</sup>, un opéra avait été envisagé, l'ambassade étant prévue en oc-

---

<sup>287</sup> O/1/3061/A, Chapitre 7ème *Curiosités* 768 à 771; le ferblantier fournit des accessoires d'éclairage, dont de l'huile pour les globes de verre, des plaques à abason pour "l'ombre", et des boîtes à éclairs.

<sup>288</sup> O/1/3062, par exemple 294, Mémoire de Sageret. La cote O/1/2810, papiers de La Ferté, expose des frais pour la remise de cette tragédie, rideau à refaire, habits ....

<sup>289</sup> O/1/3074, pièce 421 ferblantier fourniture de lumière pour les répétitions.

<sup>290</sup> O/1/3082, dossier consacré à l'ambassade. Mention aussi en O/1/3089, 775.

tobre ou novembre, l'auteur du *Mémoire* préfère un Bal paré à l'Opéra royal <sup>291</sup>. On songera également à offrir un opéra aux Notables.

Le 1er octobre 1789, le Banquet des Gardes du corps pourrait avoir eu lieu avec pour cadre sur la scène un décor de Forêt du fonds, si l'on examine la gravure qui évoque l'évènement.

Je vais prendre comme exemple privilégié la tragédie d'*Athalie*.

## **b) L'exemple d'*Athalie***

*Voir les figures 246 - 247, et 76.*

Parmi les spectacles présentés à l'Archiduchesse d'Autriche à l'occasion de son mariage avec le Dauphin, figure une tragédie à grand spectacle, intercalée entre *Persée* et *Castor et Pollux*. Représentation célèbre, elle a déjà fait l'objet de mentions ou paragraphes historiques et descriptifs depuis un siècle dans toute évocation des Fêtes du mariage ... Cependant, depuis plus de vingt cinq ans que je m'intéresse à cette représentation extraordinaire à tous points de vue, des sources nouvelles sont apparues, comme le lavis de Moreau le Jeune acquis par le château de Versailles et qui complète les deux autres lavis déjà connus. Il y a vingt cinq ans, je reconstituais la décoration à partir des archives abondantes et des principaux *Inventaires*, en notant quelques difficultés à comprendre la disposition exacte, les sources ne concordant pas toujours <sup>292</sup>. J'avais reconstitué une hypothèse musicale à partir d'une pièce d'archive, la copie de matériel, découvrant ainsi que l'Abbé Gauzargue du concert Spirituel avait d'abord composé une partition, qu'il fut payé, mais qu'une autre musique fut composée à la hâte par les Surintendants. Depuis quelques années, j'ai découvert la partition de 1770 à Rouen, et dans les fonds Pâris trois esquisses du décor du Temple concordant avec les sources

---

<sup>291</sup> O/1/2810, *Mémoire sur un spectacle proposé relativement aux ambassadeurs de Tippou-Saïb*. Le ton et la logique exprimée, dont le coût et le souci de la représentation monarchique, sont ceux de La Ferté. Il signale que le Bal Paré s'altère dans les magasins des Réservoir, en raison de "la destruction qu'occasionne l'humidité qu'elle contracte dans le magasin près du réservoir".

<sup>292</sup> En particulier O/1/3254, O/1/3029/A, pièce 313 Mémoire de peinture de Boquet; O/1/3116, Pièce 313; *Journal de musique* mai 1770; *Mercur de France* octobre 1770: *Journal* du Duc de Croÿ p.414-417 ("Cela fit la plus belle et savante décoration de grande architecture que j'aie vue").Tous les *Inventaires* à partir de 1770

d'archives et le lavis de Moreau, et d'autres pièces d'archives inédites, qui expliquent peut-être pourquoi le décor semble être légèrement différent d'une date à l'autre, *Athalie* ayant été programmée trois fois, et le décor monté trois fois sur la scène avant la fin du Régime.

Trois dessins pour le Temple d'Athalie sont conservés dans le fonds Pâris <sup>293</sup>. C'est le seul décor à ma connaissance dans ce fonds antérieur à la période d'activité de Pâris, ce qui soulève des questions. Cependant, la mention "*Décoration du Temple de Jerusalem p<sup>r</sup> Athalie Sur le grand theatre de Versailles, par Machy*" au bas du dessin est bien de la main de Pâris, comme me l'a confirmé la Conservation de la Bibliothèque le mois dernier. Les trois dessins se différencient essentiellement par le degré de détails, correspondant sans doute à trois esquisses successives. Il est probable que devant le nombre considérable de grands décors à réaliser en très peu de temps, le travail a dû être organisé de manière à être divisé par équipes de peintres répartis par postes avec des responsables dans la chaîne de production, à un degré bien supérieur à celui des cycles habituels.

La mention Machy désigne le peintre De Machy à qui sont attribués dans le *Mercur* la réalisation des décors d'architecture de 1770. Au dos de R17 figure la mention à la mine "*Pour Sarrazin*", qui était le peintre traceur de perspectives aux Menus. D'autres sources, Croÿ, le *Mercur*, désignent Arnoult comme "*architecte et décorateur*" du Temple. Il faut comprendre qu'en fait Arnoult réalisa techniquement la décoration pour qu'elle puisse s'implanter, mais que la conception artistique est bien celle d'un artiste, De Machy. Arnoult ne possédait pas les aptitudes de dessin qui se révèlent sur les projets.

Gossec crée une version d'*Athalie* avec chœurs en 1785 à Fontainebleau, version reprise ensuite à Versailles sur la scène de la nouvelle salle de l'aile Neuve le 29 mars 1786. Pour cette dernière, est peint un nouveau décor du Temple de Jérusalem, de dimensions appropriées à la scène, mais qui, à la lecture du *Mémoire* du peintre Mazières <sup>294</sup> ressemble de très près à celui de la grande salle, en tentant de reproduire et son espace, en format réduit, et sa décoration, de marbre blanc avec des ornements dorés. Ce décor est d'autant plus surprenant qu'à la même période Pâris dessine des décors antiques, médiévaux ou exotiques qui se veulent historiquement informés. Comme si le décor de 1770 était devenu une référence mythique.

---

<sup>293</sup> R1-17 est une esquisse à la mine, avec au dos la mention *Sarazin* et R1-18, (la plus détaillée); Vol.453 n°52 est le dessin avec la mention *Machy*.

<sup>294</sup> O/1/3074 6ème état.

Les *Inventaires* des Menus recensent le gigantesque décor représentant l'intérieur du Temple de Jérusalem, conservé dans les magasins du Théâtre jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, et son transport à Paris à la Révolution, récupéré par l'Académie de Musique; trop grand, il servira de "matériaux" pour des opéras, dont la première de *La Flûte Enchantée*, rebaptisée *Les Mystères d'Isis*, en août 1801, selon les *Inventaires* de l'Opéra.

Le choix d'*Athalie* pour le cycle de 1770 avait sans doute plusieurs motivations. D'abord éduquer le Prince, le Dauphin. A l'origine, cette tragédie créée par les Demoiselles de Saint-Cyr est réservée au cercle royal. Le 30 mars 1716 les Comédiens Français jouèrent la tragédie aux Tuileries, devant le jeune Roi Louis XV âgé de 6 ans: commençait alors pour plus d'un siècle une série de représentations à "applications" politiques, monarchiques et légitimistes: "*Voilà donc votre Roi, votre unique espérance; [...] Songez qu'en cet enfant tout Israël réside.*" Le motif qui fit lever l'interdiction de représentation à la ville en 1716 était peut-être lié à une coïncidence, les âges de Joas et du Dauphin étaient identiques. Quelques années après, nouvelle reprise devant le Roi, le 10 juin 1721.

Parallèlement à cette carrière sur la scène parisienne, la tragédie ultime de Racine connaissait toujours un certain succès auprès des pensionnats de jeunes filles nobles: ainsi, en décembre 1736, dans un couvent de Provence, où était élevée la petite fille de Madame de Simiane, ou le 22 mars 1756 à Saint-Cyr devant la Reine, le Dauphin et la Dauphine, dans la salle de théâtre. Le Duc de Luynes nous en a conservé le souvenir et la distribution; on y exécuta les chœurs et soli de Moreau, revus par Clérambault fils. Les costumes coûtèrent 1500 livres, les décors 600 livres, le trône d'Athalie, en bois doré et velours cramoisi, 80 livres. La qualité de l'interprétation resta cependant inégale, chez les actrices comme dans l'accompagnement orchestral. L'effectif était le suivant, outre les actrices : 9 prêtres et lévites, 9 jeunes filles de la tribu de Lévi et quelques voix masculines, 6 membres de la suite d'Athalie. En 1769 encore, un an avant les Fêtes du mariage, les Demoiselles de Saint-Cyr chantèrent les chœurs pour Horace Walpole.

Cependant jusqu'à ce dernier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, la Comédie Française, Salle du faubourg Saint-Germain, puis à l'ancien Opéra des Tuileries, dans la Salle des Machines réaménagée, n'avait pas monté les chœurs, se bornant sans doute à quelques intermèdes symphoniques comme pour les autres pièces du répertoire. L'espace scénique restreint, l'absence de véritables choristes comme ceux de l'Académie Royale de Musique, les goûts mêmes de

Lekain, véritable "metteur en scène" <sup>295</sup>, tout concourait à amputer *Athalie* de sa dimension "oratoire", pour reprendre le terme alors usité.

Dès les premiers projets de programme à l'automne 1769 pour le cycle complet de spectacles, *Athalie* figure en bonne place <sup>296</sup>. Dans un autographe en date du 16 février au soir, l'acteur Lekain donne à l'équipe des Menus Plaisirs, La Ferté, la Duchesse de Villeroy, des instructions très précises sur les décorations, les effectifs, la distribution et les costumes et accessoires. Bientôt se développe une longue et âpre rivalité de comédiennes et de protecteurs pour l'obtention du rôle titre: la Duchesse de Villeroy protège la Clairon, retirée du Théâtre Français, et exige qu'elle joue à la place de Mlle Dumesnil, titulaire de l'emploi au même Théâtre Français. Autre contre-temps : la musique originale spécialement composée par l'Abbé Gauzargues est refusée au profit d'un ensemble d'emprunts et de remaniements d'œuvres lyriques françaises célèbres, liés par des morceaux nouveaux, le tout commis par l'équipe des Surintendants de la Musique.

Le 23 mai 1770, d'après les *Relations* officielles et les *Mémoires* des spectateurs, les seules ombres furent la présence de la Clairon, le recours toujours discuté aux chœurs dans une tragédie déclamée, et enfin l'éclairage, insuffisant encore. Les décorations, les costumes, la mise en scène firent l'unanimité. Car *Athalie* fut sinon le spectacle le plus réussi, du moins l'un des plus réussis dans le cycle des Fêtes du mariage.

*"Ce fut le plus beau spectacle de ce genre qui ait jamais paru. Nous vîmes, enfin, ce chef-d'œuvre de tragédie dans tout son lustre, avec tous ses accompagnements, ce qu'on n'avait pas encore vu de ce règne"*, écrivit le Duc de Croÿ; et l'officielle *Relation* rédigée par les Menus jugea que la mise en scène du combat du cinquième acte avait *"rendu ce moment tel que l'auteur avait pu le concevoir et infiniment plus imposant, et plus vrai qu'il n'avait jamais pu l'être sur le théâtre de la Comédie"*.

---

<sup>295</sup> Des manuscrits de régie autographes par l'acteur tragique Lekain, pour les tragédies du répertoire, sont conservés notamment à la bibliothèque de la Comédie Française, et à la BNF Ms FR 12534, ainsi qu'un autographe, en date du 16 février au soir, sans doute rédigé en réponse aux questions que posait La Ferté à la Duchesse de Villeroy, par l'intermédiaire du Duc d'Aumont, *Note à M. De La Porte pour M. De La Ferté 16 février 1770* BNF. Ms FR. 12534, F°7.

<sup>296</sup> Les pièces pour les spectacles de 1770, et en particulier *Athalie*, sont nombreuses, fort longues, et il était impossible de les citer toutes dans une thèse qui traite des espaces en général. Le décor à lui tout seul occupe déjà près d'une centaine de pages manuscrites en incluant toutes les sources, et je ne suis pas encore parvenu à une restitution valide, malgré dessins, cotes, implantations conservées, les sources étant souvent légèrement contradictoires selon l'état consulté.



Les effectifs qui participèrent au spectacle atteignaient un nombre qui égalait celui des autres opéras, plus de trois cents en comptant choristes et figurants. L'immensité du "théâtre" (30 mètres de profondeur sur 14 à 20 mètres de largeur) nécessitait aux yeux des Menus cette figuration énorme qu'il fallait habiller et "placer". Sur un fond de décorations presque blanc, avec des rideaux de brocard or et des fonds de niches et plafonds bleu souvent semés d'étoiles d'or, vont se détacher des acteurs aux costumes luxueux selon le goût de la Cour, colorés ou lumineux. D'après les archives royales, ainsi se répartissaient les groupes d'acteurs : le parti de la reine Athalie, comprenant ses suivantes, le Prêtre apostat et ses troupes, se caractérisait par une harmonie en rouge et jaune, complétée très occasionnellement par du bleu: cramoisi, cerise, rouge, feu, ponceau, chair brûlée, jaune, or; un peu d'argent et de blanc. Le parti de Joas, vivant dans le Temple du Seigneur, se caractérisait au contraire par une harmonie en accord avec le décor lui-même: le blanc, le bleu, les glacés d'argent et d'or dominaient, avec cependant une touche rouge pour les Lévites, peut-être de la pourpre pour le manteau du couronnement, et un ensemble rituel de robes cramoisi, pourpre et violet pour le Grand-Prêtre, proche de la description de L'Exode. Le costume de l'officier des Rois de Juda Abner était le seul à comporter du vert et du tigré, associés au blanc, à l'or et au cramoisi, rendant le personnage particulièrement reconnaissable.

La perspective générale de la décoration, d'après les dimensions des chassiss, fermes et plafonds, les maquettes de Besançon et le lavis de Moreau paraît avoir été conçue pour les spectateurs de l'amphithéâtre, c'est-à-dire, si l'on en croit les plans protocolaires, la famille royale. Cette plantation d'*Athalie* se distingue par deux traits: d'abord la division en deux parties séparées par des rideaux, la partie lointaine du Temple se dégagant vraisemblablement au dernier acte, pour la présentation du Roi à Athalie dans toute sa majesté. Ensuite, cette décoration comporte une division latérale tripartite, avant le lointain, ménageant d'après la plantation en grande partie reconstituable une zone libre de chaque côté pour les grands mouvements de troupes et choristes. Le style architectural du Temple, dans son ensemble, ressemble à la majorité des Temples d'Opéra de cette époque: colonnades corinthiennes, plafonds arcadés, voûtes et coupoles; galerie à colonnade surplombant la grande coupole; marbre et dorures avec de nombreuses sculptures en trompe-l'oeil. Seuls les rideaux, spécifiques à *Athalie* depuis la didascalie de Racine lui-même, se substituent aux fréquentes Portes des Temples d'Opéra.

La mise en scène du finale devait vraisemblablement investir ainsi l'espace de la plantation: derrière les grands rideaux de brocard, devant les fermes du lointain et dominé

en arrière par les figurants acclamant le Roi, le Trône de Joas; les chœurs en demi-cercle de chaque côté. Pour le combat, les Prêtres et les Lévites avec leurs chefs affrontaient les divisions d'Athalie commandées par des officiers, soit près de 300 participants. C'est ce tableau que montre le lavis de Moreau.

Quelle était la place de cette tragédie à grand spectacle avec chœurs et symphonies dans le cycle des spectacles du Mariage ?

La thématique retenue pour le cycle du Mariage du Dauphin mérite notre attention : outre les opéras, les deux tragédies d'*Athalie* et de *Sémiramis* présentaient le tableau très contrasté et fatal des heurs et malheurs de la monarchie, la première pouvant identifier Joas et le dauphin Louis, dans une monarchie de droit divin. Quant à l'esthétique du spectacle, *Athalie* présenta les plus hauts plafonds et les fermes les plus complexes du cycle, d'après mon dépouillement des pages d'états de frais et d'*Inventaires*. Les tragédies lyriques jouaient aussi traditionnellement, comme *Athalie*, sur l'opposition entre une première aire de jeu assez peu profonde et d'autres allant jusqu'aux numéros 10 à 13 de la plantation. Mais cet effet dans la tragédie de Racine prenait une tout autre dimension symbolique, avec la monstration du Roi sur son Trône. Effet déjà utilisé, à une échelle plus petite, pour les ballets auxquels participa Louis XV. Le Dauphin, nous raconte le Duc de Croÿ, "*parut s'attacher aux paroles qu'il lut toujours, et je remarquai avec satisfaction qu'il saisissait ces grandes vérités des louanges de Dieu et de bons principes pour les princes, qui étaient ce qu'il y a de mieux et ce qu'on sentait le moins.*" Je suis persuadé que le choix d'*Athalie* a dû être mûrement réfléchi par le Roi, tout comme sa validation du modèle de la salle, et ses interventions sur l'éclairage de la salle lors de la visite de réception de l'ouvrage, où étaient présents les sujets dans le décor de *Persée*. L'unification esthétique entraîna même une erreur corrigée au dernier instant : des tableaux de coloris avec des scènes mythologiques symbolisant le mariage royal, dont des Bacchanales, analogues à ceux de la salle, ornaient le Temple, et il fallut purifier ce Temple de l'Eternel par des repeints et rideaux dissimulateurs, détail que seul révèle le *Mémoire* de Boquet et qui passa inaperçu des contemporains, et des chercheurs.

La musique d'*Athalie*., que j'ai identifiée, permet de mieux apprécier la portée du spectacle de 1770 et son originalité. La partition en est conservée à Rouen sous forme de matériel avec diverses strates entre lesquelles il est parfois difficile de choisir, et des pièces non encore identifiées, elle n'a pas livré tous ses secrets. L'étude de cet abondant matériel joint à d'autres versions musicales ou copies de production pour *Athalie*, dont certaines inédites, est encore

inachevée, malgré une journée d'étude du matériel avec le musicologue Norman Bufford, dont je remercie ici la collaboration. Après enquête auprès de collègues musicologues et de moi-même, l'identification des œuvres parodiées, dont celles de Rameau, est presque achevée. L'état actuel du matériel, considérablement raturé et laissant des choix ouverts, avec des contradictions dans les sources externes, est très probablement celui du matériel définitif utilisé le jour de l'unique représentation préparée sous une forte pression due à l'organisation difficile des Fêtes et aux modifications de calendrier. Il nous a été impossible à Norman et moi d'établir une liste et un ordre certains pour les pièces musicales accompagnant la tragédie de Racine, mais l'essentiel de la structure est apparu. Je livre ici les conclusions, qui à partir des sources d'archives et de leur confrontation avec les témoignages et le matériel retrouvé, permettent d'apprécier l'originalité de la version montée au mariage, et d'avancer des hypothèses sur la raison de cette version atypique. On pensait, avant que je ne découvre le matériel, que la tragédie de Racine avait été montée dans sa version originale, De Bury et ses collaborateurs se limitant à réunir des fragments selon une habitude bien rodée, ajouter quelques pièces de leur cru comme intermèdes musicaux, et à utiliser pour les chœurs de Racine des partitions préexistantes comme *parodies*. L'identification des pièces et la découverte, grâce aux partitions des chœurs, du texte même utilisé pour la représentation, rectifie cette conception.

L'ouverture est celle *Fêtes de Polymnie*. Plusieurs symphonies sont également empruntées à Rameau : Sarabande de *Zoroastre*, Entrée du grand Prêtre des *Fêtes de L'hymen et de l'Amour*, le Prélude pour l'adoration du soleil des *Incas*, le premier air des Prêtresses *d'Hippolyte et Aricie*. Des morceaux d'autres compositeurs sont parodiés comme le chœur "La Terre l'Enfer le Ciel même tout tremble" emprunté à *Jephté* de Montéclair, un autre chœur est parodié des *Génies tutélaires* de Rebel, etc. On constate donc, outre les quelques morceaux de De Bury, une majorité d'emprunts à Rameau, qui était aussi représenté dans le cycle par *Castor et Pollux*. Le tableau comparatif qui suit va démontrer la modification sensible que la partition de 1770 apporte à la structure même de la tragédie de Racine. Dans la vision de son auteur, assez proche d'une tragédie grecque, les chœurs intervenaient dans les entractes, et le seul moment lyrique était situé lors de la Prophétie. Il n'y avait pas d'ouverture symphonique. La version de 1770 inverse la structure en insérant, comme dans une tragédie-lyrique, les chœurs au sein des actes (et supprime donc ceux de Racine, y compris une majeure partie du texte), et elle ajoute une ouverture brillante, celle des *Fêtes de Polymnie*, véritable ouverture à programme et lever de rideau sur le majestueux décor du Temple dans la lumière du matin, annonçant avec ses fanfares de trompettes le triomphe guerrier au dernier

Acte. La version des Surintendants ajoute enfin des entractes symphoniques. Sous cette forme originale, *Athalie* devient un semi-opéra et s'insère mieux dans le cycle des Fêtes du Mariage.

Racine - "Stasima"	1770	Lekain propositions pour 1770	Baudron Années 1770-1780 ?	Beck 1770 ss?	Lekain après 1770	Gossec 1785
	<b>Ouverture</b>			Ouverture		Ouverture
Acte 1	<b>Acte 1</b>	Acte 1 - Chœur et dialogue	Acte 1	Acte 1	Acte 1	Acte 1
Choeur	<b>Entracte</b>			Chœur	Entracte, "culte d'âmes innocentes"	Chœur
Acte 2	<b>Acte 2</b>	Acte 2 - Chœur et dialogue	Acte 2	Acte 2	Acte 2	Acte 2
Choeur	<b>Entracte</b>			Chœur		Chœur
Acte 3, Prophétie	<b>Acte 3, Prophétie Symphonie et chœur</b>	Chœur et dialogue	Acte 3, Prophétie Symphonie	Acte 3, Prophétie	Acte 3, Prophétie "Symphonie de 3 minutes, enthousiasme du Prophète"	Acte 3, Prophétie
Choeur	<b>Entracte</b>			Chœur	Entracte, "symphonie douloureuses alarmes, trompettes"	Chœur
Acte 4	<b>Acte 4 - chœur</b>	Acte 4 - Chœur et dialogue	Acte 4	Acte 4	Acte 4	Acte 4
	<b>Entracte</b>				Entracte	
Acte 5	<b>Combat</b>		Combat		Combat, "symphonie guerrière"	Combat
	<b>Finale - chœur</b>					

Il n'apparaît donc pas surprenant que ce spectacle de l'inauguration figure dans les projets de programmation de la décennie suivante<sup>297</sup>. Le décor ne sera finalement présenté qu'en version démonstrative aux ambassadeurs du sultan indien<sup>298</sup>. Le choix n'est pas arbitraire. L'été 1788, alors que la Royauté se déclare en faillite, elle ne renonce pas à ses ambitions coloniales dans son affrontement avec l'Angleterre. L'un des terrains du conflit se situe toujours en Inde, la France tentant de se conforter une position politique, économique et militaire dans le Sud du Deccan. C'est l'objet réel de cette ambassade du puissant sultan de Mysore. Le Roi Louis XVI fait voir aux envoyés du Sultan ses riches collections de miniatures mogholes de la Bibliothèque Royale de Paris, et bien sûr leur fait visiter son Palais de Versailles. L'ambassade passe rapidement sans doute dans la salle de l'Opéra royal, faiblement éclairée de manière à mettre en valeur la grande décoration montée sur la scène et rénovée pour l'occasion. On avait renoncé au projet d'un opéra, probablement sous la pression de La Ferté<sup>299</sup>. La mission diplomatique avait imposé parmi les décorations du fonds le choix du Temple de Jérusalem, imposant et illuminé, sans figures humaines, qui ne pouvait que plaire à des musulmans. Sans témoignage connu autre que les traces laissées dans les comptes, ce petit événement montre une fois de plus l'importance des micro-informations contenues dans la centaine de milliers de pages des archives des Menus.<sup>300</sup>

Le grand décor de Versailles ne fut sans doute pas sans influencer les projets postérieurs. En province, le Grand Théâtre de Bordeaux construit par Victor Louis s'ouvre le 8 avril 1780 sur une représentation d'*Athalie* dans un vaste décor de 50 chassiss et 6 praticables peint par J.B.Lemaire, avec des nouveaux chœurs de F.Beck. Pour la Comédie Française, pendant les années précédant l'ouverture de la Nouvelle Salle en 1782, De Wailly proposera deux projets en lavis pour le théâtre avec la scène finale d'*Athalie*, le premier de style corinthien sur une scène tripartite, le second dorique dans une vue grandiose et déjà néoclassique.

---

<sup>297</sup> O/1/3062/1/ 267 précise par Bouillet Cadet quartier d'avril la remise en état des décors d'*Athalie* prévue pour le Comte du Nord. 282, Sageret plante même le décor pour régler les lumières, le luminaire du théâtre ayant beaucoup évolué depuis la création de 1770.

La cote O/1/2810 papiers de La Ferté, mentionne aussi en programme ce projet de redonner *Athalie*.

<sup>298</sup> O/1/3082, dossier consacré à l'ambassade.

<sup>299</sup> O/1/2810.

<sup>300</sup> O/1/3086 - 1789, la pièce 784 précise que l'année suivante, 8 août 1789, l'ancienne comédie servit de décor à la réception des ambassadeurs espagnols.





## ***SOUS-PARTIE II***

### ***La gestion des espaces ou La course à l'abîme***





# Chapitre 1 :

## La préparation de l'espace

Les archives des Menus documentent abondamment la lourde et complexe préparation des spectacles, et plus précisément, objet de cette étude, celle des espaces de représentation.

Ainsi faut-il imprimer des billets d'accès tant pour les spectacles que pour les répétitions, les listes d'acteurs, et au fur et à mesure que l'expérience vient, des progrès apparaissent, en 1786 des bandes avec les noms des acteurs sont apposées aux portes des loges de la nouvelle salle <sup>301</sup>.

Pauline Lemaigre-Gaffier dans sa thèse fait état d'un personnel permanent aux Hôtels et ateliers des Menus assez faible. Mes recherches dans les archives confirment ses analyses. Dans la pratique, à ce personnel permanent s'ajoutaient régulièrement les autres employés travaillant pour les Menus. Dans les dernières décennies, le nombre de personnes citées et de noms devient considérable, et leur intégration future dans ma base de données permettrait de mieux connaître toute cette gestion complexe des personnels au service de Sa Majesté : hébergement, paiement, habits, soins etc.

Les décorations, longues à réaliser, et qui doivent être adaptées au lieu, exigent le respect d'un programme de travail précis. Une décoration est conçue à partir des indications du livret, mais selon les ressources dont l'Intendance royale dispose, tout n'est pas nécessairement réalisé à neuf. On réemploie souvent des éléments conçus pour d'autres spectacles, ou comme décoration passe-partout. Un peintre scénographe attitré à la Cour ou à l'Opéra réalise une première esquisse, une maquette plane donnant comme dans un tableau une vue de la décoration depuis la salle, avec parfois quelques indications relatives à la construction du dé-

---

<sup>301</sup> O/1/3074 nos 448-449.

cor, et il fournit des dessins plus précis de chaque élément pour l'atelier de décoration.<sup>302</sup> Il livre également une *plantation*, plan de la scène avec l'emplacement des châssis implantés verticalement. Un premier tracé est réalisé sur la toile, et les peintres spécialisés en *architecture, verdure, figures* ... achèvent la mise en couleurs des toiles.

Les salles de la Cour de France sont avant tout des salles polyvalentes, et ce trait explique leurs caractéristiques durant les deux derniers règnes, quand s'établissent peu à peu des salles pérennes.

Le théâtre doit servir de salle de spectacles, c'est sa fonction première, mais il doit pouvoir se transformer en salle de bal, comme les grands théâtres urbains d'Europe au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais un bal où l'étiquette impose un dispositif très contraignant. Il peut servir aussi de salon de jeu ou de musique, et enfin de salle de Festin. La comédie de Versailles se transforme ainsi en salle de bal en 1763, une gravure évoque le décor installé sur la petite scène, et le dispositif scénographique de l'arbre du May au centre de la salle même. Fontainebleau accueille sur sa scène à huit plans un salon de jeu, dont les plans et les *Mémoires* gardent une description précise. La Salle du Manège se transforme, au prix de manipulations importantes, en salle de bal, dont les gravures gardent le souvenir; mais les difficultés sont telles qu'en 1747, les balcons de la version théâtrale n'ont pu être remontés à temps, ce qui contraint les Menus à conserver l'éclairage intense de la version salle bal<sup>303</sup>. Le temps imparti pour les montages et démontages est très court, parfois quelques heures à Fontainebleau, comme l'observe La Ferté<sup>304</sup>. La taille et l'ampleur des structures au Grand Théâtre de Gabriel-Arnoult rend les transformations

---

<sup>302</sup> Les Esquisses des Slodtz sous Louis XV ; cf. Dominique Lauvernier « Le Temple de Minerve : un décor de scène du fonds des Menus Plaisirs datant de 1754 », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'Art Français* 1993. Le fonds Pâris contient de nombreux dessins de décors, dont certains pour la Cour.

<sup>303</sup> Le duc de Croÿ remarque, lors de la première de *L'Année galante* : *On n'avait point remis les loges, faute de temps, de sorte que la salle était ornée et éclairée comme pour le bal. Je crois n'avoir jamais rien vu de si beau, et que c'est ce qu'il y a de mieux dans ce genre, en Europe. [...] Et, comme cette salle était, il y avait trois ans, le manège, son crottin avait bien changé de face!* - Emmanuel de Croÿ, *Journal inédit du duc de Croÿ (1718-1784)*, Vicomte de Grouchy et Paul Cottin éd, Paris, Flammarion, 1906, t. 1, p. 80.). Le lumineux de O/1/2960 confirme cette assertion.

<sup>304</sup> P.129 Mardi 28 octobre 1763. "*Après la représentation de Scanderberg on s'est mis à enlever toutes les décorations pour y substituer celle de la salle de bal. [...] On a demandé le bal pour samedi prochain, après la seconde représentation de Scanderberg. Si cela est possible, il y aura plus que de la magie, puisqu'il faudra démonter en moins de deux heures tout Scanderberg et placer la salle de bal.*" et p.130 Dimanche 30 octobre 1763: "*La seconde représentation de Scanderberg a eu lieu hier. Pendant que tout le monde est allé souper chez moi, je suis resté à la salle pour presser la construction de celle du bal. Celle-ci a été mise en place, au grand étonnement de tout le monde, et le théâtre débarrassé des décorations de l'opéra, le tout en trois heures.*"

P.131 Lundi 7 novembre 1763, "*Le Roi, accompagné de Mgr le Dauphin, est venu voir monter, hier matin, la salle de bal, ce qui a été fait en une heure.*"

impossibles en moins de vingt-quatre heures pour la disposition en festin avec salon de musique, et l'installation du grand Bal Paré qui occupe toute la scène, plus longue, exige le recours aux treuils spécifiques des machines, et au relevage du plancher de l'amphithéâtre <sup>305</sup>. Au fil des années, Arnoult parvient à réduire le temps de préparation de la scène pour les grands spectacles <sup>306</sup>.

## ***1) Les théâtres de répétition***

***Outre les salles et lieux dans les Institutions mêmes comme la Comédie Française et l'Académie Royale de Musique, trois lieux appartenant aux Menus sont réservés aux spectacles de la Cour.***

***Bien que mentionnés dans les études qui sont parues, et dûment reproduits, pour ce qui concerne les deux salles de répétition de Fontainebleau et Paris, ces locaux n'ont jamais fait l'objet d'une étude approfondie. Les archives comptables et administratives ainsi que des plans méconnus jettent un nouveau regard sur l'importance primordiale de ces locaux dans un système de l'ampleur de celui de la Cour de France.***

***Les figures 248 à 252 illustrent le développement qui suit.***

---

<sup>305</sup> Vendredi 11 mai 1770 p. 271 : "On travaille à force, depuis avant-hier, à monter la salle du festin royal dans la salle de spectacle. Je crois que cela fera un très beau coup d'œil. " et p.274 Vendredi 18 mai 1770: "Hier, on donna l'opéra de Persée. On avait passé la nuit à défaire tout ce qui avait servi au festin royal."; p.356-357 Jeudi 18 novembre 1773 : "Aussitôt le festin royal fini, nos ouvriers ont passé la nuit pour démonter la salle du festin et le salon de musique, et l'on a joué, hier, l'opéra d'Ismenor." P.357 Dimanche 21 novembre 1773 : "Enfin, contre mon attente, le bal paré a eu lieu avant-hier. Les ouvriers ont travaillé jusqu'au moment de l'arrivée du Roi."

<sup>306</sup> Au Grand Théâtre, p.302 Vendredi 31 mai 1771 : "Avant-hier, mercredi, première représentation des Projets de l'Amour opéra de MM. l'abbé de Voisenon et Mondonville. J'avais tout lieu de craindre pour l'exécution des machines et même pour l'ensemble de ce spectacle. Pour démolir les décorations de Golconde et mettre en place celles des Projets de l'Amour, au nombre de dix grands changements, nous n'avons eu que trois jours, sur lesquels il a fallu en prendre un et demi pour la répétition des machines et pour la répétition générale de l'ouvrage, faite la veille de la représentation et qui a été la seule. C'est donc une chose presque incroyable que cet ouvrage aussi compliqué en décorations ait pu être exécuté."

## **a) Le théâtre de Versailles et sa provenance (Bellevue)**

C'est sur le théâtre de répétition de l'Hôtel des Menus de Versailles que nous sommes le moins renseignés. Ce petit théâtre pourrait avoir été réalisé à partir d'éléments provenant du théâtre de Bellevue, dont un baldaquin et des loges, et peut-être à l'usage du Duc de Bourgogne<sup>307</sup>.

Sa localisation exacte dans les bâtiments est difficile, alors même que de nombreuses pages de *Mémoires* et d'*Inventaires* évoquent les différentes pièces. Il ne figure sur aucun plan, et aucune iconographie ne nous est parvenue. A ma connaissance, aucune étude d'envergure ne lui a été consacrée. C'est donc une page qui reste à écrire.

## **b) Le théâtre de Fontainebleau**

Les archives régulières des travaux aux magasins documentent assez bien l'histoire quotidienne de cet hôtel, habité en permanence mais qui connaissait un surcroît important d'activité à l'occasion des voyages de la Cour à Fontainebleau, toujours agrémentés de concerts et la plupart du temps, de spectacles dans la Salle de Comédie installée depuis le XVII<sup>e</sup> siècle dans l'Aile du Primatice, dite de la Belle Cheminée. Outre ces *Mémoires* de travaux, quelques plans ont été conservés aux Archives Nationales, qui font figurer la salle de répétition en plan, et coupe avec élévation. Il est donc possible de restituer sans trop de difficultés cette petite salle sans ornement ni balcons, dédiée aux dernières répétitions sur place, avant de terminer, quand c'était nécessaire, sur la scène de la Comédie elle-même. Compte tenu de l'exigüité du corps de bâtiment, elle était principalement constituée d'une scène à huit plans, un espace sans doute impraticable pour les musiciens, et quelques gradins pour les sujets impliqués dans le travail de répétition. Le récolement des travaux aux magasins permettra sans doute de préciser le dispositif.

---

<sup>307</sup> O/1/3002, 11, le tapissier Seguin détaille le bricolage incroyable qu'est la construction de cette salle pendant les quatre premiers mois de 1758. L'article de F. Devedjian ignore ces détails, ainsi que le réemploi d'éléments de Bellevue pour la salle de Choisy.

## **c) Le théâtre de Paris, ancien théâtre de la Foire et de l'Opéra-comique**

Un théâtre de répétition fut ensuite aménagé dans les bâtiments neufs du nouvel Hôtel des Menus de Paris, qui centralisait administration, ateliers et magasins auparavant dispersés dans la capitale. Sa présence est née d'un hasard heureux, le rachat du théâtre de l'Opéra Comique de la foire Saint-Laurent en 1763. La construction des théâtres de la foire devait donc présenter une facilité de démonte pour éviter une démolition destructrice, et permettre la récupération sans trop de casse des pièces de bois de la structure. C'est d'un véritable théâtre avec scène de sept plans et un lointain, à machines, doté d'une salle avec loges, qu'hérite ainsi l'administration des Menus à Paris, ce qui va contribuer à une meilleure préparation des spectacles lourds tels que les tragédies lyriques, actes de ballet et opéra-comiques. Ce théâtre a été l'objet de travaux d'entretien et d'améliorations régulières jusqu'à son abandon lorsque de nouvelles salles de spectacle avec des locaux de répétition pour les troupes à privilège firent leur apparition sous Louis XVI, et que l'Hôtel des Menus accueillit l'ancêtre du conservatoire National, l'Ecole de déclamation et de chant. Les comptes des Menus comportent de longs *Mémoires* de travaux à cet Hôtel, et le théâtre y figure notamment sous les cotes N/III/Seine/808 et 10. Des plans et coupes en lavis avec élévation permettent de le situer avec précision dans le corps de bâtiment, et de restituer dimensions et aspect général. Pour la décoration, les équipements et les machines, les archives fournissent des informations, pas toujours aisées à interpréter cependant. Peu connues, voire ignorées de la recherche, j'ai recensé deux coupes pour des travaux afin d'aménager des loges supplémentaires pour les acteurs. Malgré son origine foraine et son importance, le théâtre a en fait été négligé par la recherche, et même confondu avec l'actuelle salle du Conservatoire qui sera construite dans un autre corps de bâtiment, après l'Ancien Régime. Nous possédons donc suffisamment de sources pour tenter une restitution virtuelle de ses deux versions, à la Foire du temps de l'Opéra-comique, et à l'Hôtel.

La Ferté reconnaît très vite l'efficacité de la salle de répétition des Menus : "*J'ai rendu compte à M. le duc de la proposition que faisait le sieur Lévêque d'acheter la salle actuelle de l'Opéra-comique à la Foire Saint-Laurent, qui ne sert plus à rien, pour la transporter dans le nouvel hôtel des Menus où l'on projette de faire une salle de spectacle pour les répétitions de la Cour. M. le duc d'Aumont m'a dit qu'il approuvait fort cette idée, si, après examen, je pen-*

*sais que cette acquisition dût être plus économique pour le Roi."* <sup>308</sup>. "Nous avons été occupés, ces jours derniers, des répétitions qui se sont faites pour entendre les ouvrages que M. le maréchal projette de donner à Fontainebleau, savoir Thétis et Pelée, remis en musique par M. de La Borde, premier valet de chambre du Roi, Thésée, remis en musique par M. Mondonville, l'acte d'Almazie, par le duc de La Vallière. [...]. Ces répétitions se sont faites à Versailles et aussi à Paris sur le théâtre du nouveau magasin des Menus, et qui est celui de l'Opéra-Comique de la Foire Saint-Laurent dont j'ai parlé ci-dessus et qui est très joli et très commode." <sup>309</sup>

## ***2) La gestion des Manutentions et transports; la maintenance un perpétuel déménagement***

Les manutentions et montages/démontages continuels, énumérés dans chaque cote annuelle, ne nous surprennent pas aujourd'hui et ne paraissent pas à première vue poser un gros problème : depuis la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle, que ce soit pour des tournées de spectacles en coproduction, comme les opéras de nos jours, ou des événements comme des Festivals, du lourd matériel de scène est régulièrement monté, démonté, chargé et déchargé, transporté sur de longues distances. Cependant, les différences sont énormes. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les possibilités de montage et démontage de structures sans altération, et faites en grande partie de toiles et de bois, n'ont rien à voir avec les structures de bois et métal modernes, réalisées aux machines-outils, et avec de nombreuses pièces industrielles, des métaux de bien meilleure qualité que le fer de l'Ancien Régime. Les véhicules, sans traction animale, conçus pour un transport optimal sur de longues distances, n'offrent aucune comparaison avec les voitures à cheval, au chargement mal protégé par des bâches. Sauf l'usage de moufles, la manutention se fait à la force des bras. Il est probable qu'une partie des lieux de stockage n'offre pas les con-

---

<sup>308</sup> P.118 Vendredi 27 mai 1763.

<sup>309</sup> P.168 Dimanche 30 juin 1765.

ditions optimales de conservation. Ce qui, dans un monde industriel aux technologies de pointe et à l'économie optimisée, est possible, représentait un défi colossal pour la Cour de France. En voulant adopter les principes qui régissaient la vie quotidienne des théâtres de ville, et sans doute la majorité des théâtres des Cours européennes, à l'échelle du territoire des spectacles de la Cour en Ile de France, les Menus Plaisirs n'ont fait que s'enfoncer dans un accroissement sans fin des problèmes, accompagnés par l'endettement inéluctable de la Maison du Roi.

Le manque de personnel est une constatation récurrente dans les archives, nous l'avons vu pour la Cour de Marbre en 1729. En 1786, ce sont encore des soldats qui sont employés à la manutention des décors et effets, avec des centaines de journées de charretiers pour des transports de Fontainebleau à Versailles et Paris <sup>310</sup>.

S'il est normal d'avoir des frais de petites réparations courantes et de rénovation dans des délais raisonnables, les comptes attestent une considérable activité permanente, que ce soit pour les magasins et hôtels, ou les salles. Il est impossible de citer dans le cadre de cette thèse les mentions récurrentes. Une telle accumulation de dépenses soulève des questions. Si l'on s'en tient aux seuls espaces scéniques, les dégradations sont disproportionnées eu égard au faible nombre de représentations annuelles, comparé avec celui des théâtres urbains.

En 1749, une rare pièce *Etat des réparations qu'il conviendrait de faire au théâtre de Fontainebleau, année 1749* alerte sur l'état du plancher de la scène de Fontainebleau et plus généralement les inconvénients du théâtre, donc la scène de 1724 avant les agrandissements et transformations de 1753-1754 <sup>311</sup>. D'autres exemples de dégradations apparaissent çà et là au fil des documents, comme au Grand Théâtre, après le cycle du mariage de 1770, la nécessité de réparer des chapiteaux de bois du proscenium, abîmés lors du montage et du démontage du Bal Paré. En 1784, la machinerie de ce même Grand Théâtre nécessite des répara-

---

<sup>310</sup> O/1/3074 nos 459, 460, 461 et 462. Voir aussi O/1/3001 l'un des cartons les plus précis pour tout ce qui concerne les manutentions qui exigent des allées et venues entre les sites de Versailles, l'Hôtel de Conti, les Tuileries la Salle des Machines, Bellevue, Choisy, Fontainebleau, avec transport fluvial partiel ...

<sup>311</sup> Citée en ANNEXES, pièces justificatives, 3. Pièce inédite, mentionnée avec un bref extrait dans V. Droguet p.42, qui l'attribue à Slodtz (Sébastien-Antoine dit l'Ainé, Sculpteur du Roi). Elle correspond à l'état figurant sur O/1/1422 plan n°74 et une fois les travaux réalisés, O1/1438 p.1, plan réutilisé pour préparer les travaux de 1753-1754.



tions, après seulement quatorze ans de services réduits à quelques spectacles, O/1/3066 liasse 3, le dernier spectacle à y être présenté sous l'Ancien Régime, *Armide*, exigeant une scène en parfait état de fonctionnement. Cinq ans après ces réparations de 1784, c'est le plancher du Grand Théâtre qui menace ruine en 1790 <sup>312</sup>.

Régulièrement, lors des représentations, des effets sont perdus, en particulier les pierrieres de Lévêque qui enrichissaient les habits des actes de ballet et tragédies lyriques <sup>313</sup>.

Comparée aux vestiges qui nous sont parvenus, après des conditions de conservation et de stockage loin d'être optimales, ou à l'état des parties originales des deux théâtres de Suède que j'ai visités en 2016, la fragilité des réalisations des Menus Plaisirs d'après les comptes semble une constante qui serait plutôt due aux conditions d'utilisation mêmes qu'à la qualité de fabrication.

## ***Les magasins***

### ***Voir la figure 253.***

La quantité de matériel à usage de la scène produit par des spectacles aux décorations et costumes de plus en plus diversifiés, sur des scènes de taille différente, implique le recours systématique au principe de collection d'*items* réutilisables.

On pourrait considérer les partitions copiées pour une représentation unique à la Cour comme du "matériel" éphémère, encombrant : chaque pupitre dispose de sa partition, comme le montre la collection exceptionnelle de matériel (pour la Cour) de l'*Athalie* de 1770 conservée à Rouen. Aussi La Ferté impose-t-il le dépôt systématique après usage de toutes ces copies musicales, qui s'ajoutent à l'importante bibliothèque musicale de référence des Menus, Paris, pratique qui ne paraît pas aller de soi lorsque La Ferté entre en fonction <sup>314</sup>, et il sera obligé de faire rédiger en assemblée un règlement administratif de plus <sup>315</sup>.

---

<sup>312</sup> O/1/3087.

<sup>313</sup> O/1/3001, 2388 livres estimation des pertes en 1748-1749.

<sup>314</sup> P.82-83 16 septembre 1762 : "*Je me suis rendu, ce matin, à la Comédie- Italienne. Je leur ai aussi donné l'ordre de déposer à la bibliothèque du Roi la partition et les parties de musique des différents opéras-comiques qui se joueront à la Cour, afin d'éviter la dépense réitérée de ces copies.*" et p.416 Dimanche 29 mars 1778 : "*Il*

Les habits, au coût considérable et qui ont demandé de nombreuses heures de tailleurs et couturières, doivent être eux aussi remis aux magasins, ce qui occasionne des frictions fréquentes avec les comédiens et danseurs, attachés aux riches costumes offerts par le Roi, dont ils aimeraient bien faire montre à la ville <sup>316</sup>.

Les Menus eurent coutume, selon une tradition de mécénat et de largesse inhérentes aux qualités du Prince, de prêter des effets aux spectacles des troupes de la Ville, Comédiens Français, Italiens et sujets de l'Opéra, ainsi qu'à des membres de la Cour. Cela n'allait pas sans pertes ou dommages, et La Ferté essaie de trouver un compromis <sup>317</sup>. Ces prêts et restitutions d'effets sont documentés dans la série, malheureusement lacunaire, des registres d'entrées et sorties. L'utilité de ce fonds sans cesse accru se révèle lors de reprise, comme à Fontainebleau en 1769 où les Menus imposent *Dardanus* en guise de "grand opéra" exigé par le Maréchal de Richelieu " *ouvrage le plus facile et le moins dispendieux, ayant dans les magasins la plus grande partie des choses nécessaires*".<sup>318</sup>. Ce n'était pas le cas quelques années avant au magasin de Versailles, avant la construction du nouvel Hôtel de Paris, dont la taille des locaux laissait espérer des capacités de stockage considérables <sup>319</sup>. Dès 1763, La Ferté prenait soin

---

*a été décidé, à l'assemblée de jeudi dernier, par MM. les Premiers Gentilshommes de la Chambre,[...]; 4° On a souscrit à la demande que j'ai faite de ne porter à l'avenir aucune dépense de copiste de musique, que celles ordonnées par écrit, certifiées ensuite par les surintendants, et enfin remises à la bibliothèque de musique du Roi."*

<sup>315</sup> P.416 Dimanche 29 mars 1778 : "*Il a été décidé, à l'assemblée de jeudi dernier, par MM. les Premiers Gentilshommes de la Chambre,[...]; 4° On a souscrit à la demande que j'ai faite de ne porter à l'avenir aucune dépense de copiste de musique, que celles ordonnées par écrit, certifiées ensuite par les surintendants, et enfin remises à la bibliothèque de musique du Roi."*

<sup>316</sup> P.90 Jeudi 4 novembre 1762 - Fontainebleau : "*Comme les comédiens avaient demandé les habits, tant de la petite que de la grande pièce, je les ai fait remettre, à leur grand mécontentement, au magasin du Roi, après la représentation; même conflit p.153 Samedi 19 janvier 1765 : "J'ai eu une querelle assez vive avec les demoiselles des spectacles, les ayant obligées de rendre tous les effets dépendant de leur habillement, et cela pour éviter de nouvelles dépenses lorsque l'on redonne les ouvrages"* et p.154 Lundi 28 janvier 1765 : "*J'ai tenu la main à ce que les sujets rendissent tout ce qui dépendait de leur habillement, à l'exception des bas, souliers et gants qui leur doivent ressortir, ainsi que je l'ai établi, une seconde fois.*". Ce rappel au règlement est constant, p.353 Vendredi 24 septembre 1773 : "*le sieur Vestris ayant menacé de ne pas danser à moins qu'on ne lui donnât une seconde paire de bas; mais il a perdu son procès, et même je lui ai fait rendre, ainsi qu'à ses camarades et autres, après le spectacle, tout ce qui doit rentrer dans les magasins.*" Le règlement de 1778 imposera également cette disposition, p.416 Dimanche 29 mars 1778 : "*Il a été décidé, à l'assemblée de jeudi dernier, par MM. les Premiers Gentilshommes de la Chambre, [...] 5- Ordre de faire rentrer tous les habits des Menus prêtés aux Comédies et à l'Opéra, ainsi qu'aux particuliers*"

<sup>317</sup> P.415 Mercredi 11 février 1778. : "*J'ai fait un nouveau mémoire pour démontrer à MM. les Premiers Gentilshommes que la quantité d'habits prêtés aux spectacles et l'abus qui en résulte diminuent d'autant les magasins des Menus, aux dépens du Roi."*

<sup>318</sup> P.256 Samedi 14 octobre 1769.

<sup>319</sup> P.123 Jeudi 30 juin 1763. "*Nous avons été hier à Versailles visiter, avec M. le duc de Duras, le magasin des habits des Menus; mais nous n'avons rien trouvé de ce qu'il nous faut pour les trois opéras de Fontainebleau."*

des conditions de conservation des habits <sup>320</sup>, notamment par des dispositifs comme des armoires, que les comptes des Menus, dans les Dépenses des Magasins, mentionnent souvent jusqu'au dernier règne. La poussière, les insectes, les rongeurs et l'humidité étaient les plus grands ennemis de ces effets en textiles naturels, tout comme les décorations, encore plus fragiles en raison de l'utilisation de colles et de doublures de papier gris. Dans la crise financière des années 1770, alors que les dettes du Grand Théâtre s'apurent, La Ferté prône le réemploi, attitude difficile à tenir avec les goûts de la nouvelle Reine et l'évolution du répertoire qui impose un renouvellement fréquent du fonds scénographique <sup>321</sup>.

Les décorations, plus encombrantes que les habits et plus difficiles à mouvoir, sont entreposées sur divers sites, dont le recensement n'est pas aisé au fil du temps. Les *Inventaires* systématiques à partir de 1760 permettent de mieux localiser les stocks, mais auparavant, seules les pièces justificatives font état de déplacements.

Ces décorations en nombre croissant ne pouvaient être entreposées sur les petites scènes de la Cour, ni dans les pièces adjacentes, que ce fût à Versailles, à Fontainebleau et à Choisy ou Marly. Même la construction de nouvelles salles sous Louis XVI, pour le Grand Théâtre, à Trianon, et à l'aile Neuve, ne prévoyait pas de magasin de décorations intégré au théâtre, tout simplement parce que, à l'exception de la modeste scène de Marie-Antoinette, ces salles étaient montées au cœur des ailes du château. Les magasins de décorations n'ont qu'à peine éveillé l'attention des chercheurs, évoqués pour les problèmes du Grand Théâtre, ou pour l'Assemblée des Notables. Or, ils sont fréquemment mentionnés dans les comptes, les *Mémoires* et la correspondance des Menus, et de fait la question du stockage des fragiles décors se pose dès la construction de la Salle des Machines. Les informations sont surtout textuelles, mais quelques plans subsistent, notamment pour ceux du Grand Théâtre.

---

<sup>320</sup> P.125-126 Mardi 13 septembre 1763. "*Au reste, les habits se font actuellement de telle manière qu'ils serviront certainement pendant un grand nombre d'années, surtout avec les précautions que je prendrai pour les conserver.*" et p.280 Samedi 28 juin 1770. "*Il est vrai que sur cette dépense considérable, il reste dans les magasins une quantité prodigieuse d'effets en tout genre, habits, décorations et autres, qui resserviront aux mariages suivants, par les soins que j'ai pris de les faire serrer dans le plus grand ordre.*"

<sup>321</sup> P.401-402 Jeudi 19 décembre 1776. "*J'ai donné, ces derniers jours, l'état des paiements de tous les sujets employés aux spectacles et aux ballets, pendant le voyage de Fontainebleau. J'en ai fait un petit extrait que j'ai prié M. le duc de Fleury de mettre, sous les yeux du Roi, avec un état de tous les habits faits pour les huit grands ballets, pour les comédies et les actes d'opéra, ainsi que des décorations. Le nombre des habits neufs est de 121 ; il y en a 461 raccommodés à neuf. On a fait cinq décorations complètement neuves, six ont été retouchées entièrement, et deux n'ont été que raccommodées. J'espère que le Roi sera content de ce détail et du prix.*"

Il ne faut pas oublier qu'en sus des châssis de décorations de scène, les Menus devaient garder les structures des fêtes religieuses, sacres et pompes funèbres, ainsi que des éléments pour les illuminations et les feux d'artifice. Et ce sans compter les décors, le mobilier, les tapis et rideaux, les lustres, les habits de théâtre et de bal, etc., ainsi que les fournitures, bois, métaux, textiles, éclairage, et matières premières. Des locaux spécialisés étaient donc souhaitables. Encombrantes, fragiles, les feuilles de décorations et les toiles roulées des rideaux et frises exigent une manipulation par des manœuvres compétents, sous la direction du machiniste des Menus si possible, ainsi qu'un placement évitant de les voiler, de les déformer, ou de les abîmer par pression, frottements, poids. L'expérience d'avoir vu un stockage malencontreux de décors historiques au théâtre de Compiègne dans les cases au fond de la scène, trop serrés, ou même entassés en porte-à-faux sur le plancher de scène, m'a fait prendre conscience des exigences qu'avait l'Intendant des Menus pour préserver son fonds. Aucun théâtre ne dispose de magasin de décorations attenant, à l'exception de la Salle du Manège. A Fontainebleau, Choisy et Versailles (pour la Comédie) les décorations sont conservées dans les magasins situés en ville, quelques unes semblent l'être au château même de Choisy, et le reste est à Paris, dans les magasins du Vieux Louvre et des Tuileries, puis à partir de la construction de l'Hôtel, dans ce dernier. La taille et le volume des décorations du Grand Théâtre de 1770, qui se dote au fil des années suivantes de nouvelles décorations complètes, exige un lieu de stockage propre, qui n'a pas été prévu par les architectes. Ce sera donc le magasin provisoire des Réservoirs, communiquant avec le théâtre tout proche par un plan incliné au Nord. Les problèmes sont tels à la fin du Régime que l'on est obligé de construire un grand hangar aux divers usages dans la cour supérieure de l'Hôtel des Menus de Versailles, alors même que le nouveau théâtre de l'Aile Neuve ne dispose d'aucun magasin, les dimensions de sa scène lui permettant en principe d'être compatible avec les décors des salles de Fontainebleau et Choisy, voire de Trianon. Les Assemblées des Notables puis les Etats Généraux rendent ce magasin inutilisable à peine achevé, et par répercussion, la scène du Grand Théâtre devient inutilisable, car servant de dépôt. A la fin de l'Ancien Régime, comme le montrent les *Inventaires*, l'essentiel des fonds est conservé à Paris <sup>322</sup>, dans l'annexe du Parc de Versailles, et une petite

---

<sup>322</sup> P.443-444 Samedi 20. mai 1780 : "*Hier, M. Amelot vint au magasin général des Menus de Paris. Il vit, avec autant d'étonnement que de satisfaction, la quantité immense d'effets en tous genres qu'il contient; il admira l'ordre et le soin avec lesquels ils étaient conservés, et sortit, après une visite très longue, convaincu de l'utilité d'un pareil établissement pour les intérêts du Roi. J'en ai p. fait part aujourd'hui à MM. les Premiers Gentilshommes de la Chambre, ce qui leur a fait grand plaisir.*"

partie à l'Hôtel de Fontainebleau. Le projet de supprimer les fonds en 1780 <sup>323</sup>, en raison de l'unification de l'administration gérant les Menus et l'Opéra de Paris, avait été heureusement écarté, ce qui n'empêcha pas des échanges de plus en plus fréquents entre la salle de Paris et le fonds de Versailles, les décorations étant partiellement compatibles. Quant aux habits, le répertoire les rendait le plus souvent interchangeables.

A titre de comparaison, j'ai examiné les *Inventaires* des châteaux de Drottningholm à partir de 1777, et de Gripsholm en 1806, publiés par B. Stribolt. Je n'ai pour l'instant pas connaissance d'autres *Inventaires* de théâtres palatiaux au XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe. On compte pour la Cour de Suède environ 60 décors complets et des jeux d'éléments. A lui tout seul, le magasin de Fontainebleau en 1789, avec 80 décorations et des éléments séparés, dépassait le fonds de Drottningholm. S'ajoutaient en 1789 les fonds des salles ordinaires de Paris et Versailles, des théâtres transportables, et le fonds du Grand Théâtre de Versailles. Je pose en hypothèse de travail que dans les quinze dernières années de l'Ancien Régime, le stock de décorations de la Cour de France était le plus important d'Europe, et dépassait largement ce qu'aucun théâtre urbain pouvait détenir <sup>324</sup>.

### 3) *La gestion des voyages*

Venir jouer, chanter, danser à la Cour implique un déplacement depuis le siège des troupes à Paris, le terme de *voyage* est donc fréquemment utilisé par l'administration des Menus <sup>325</sup>. Cet éloignement des salles de la Cour rend l'usage de voitures nécessaires tant pour

---

<sup>323</sup> P.438 Mercredi 23 février 1780.: "*On attend avec impatience le moment de la première assemblée du bureau. MM. les Premiers Gentilshommes de la Chambre sont d'autant plus inquiets de ce qui peut arriver, qu'il paraît qu'on a inspiré à M. Necker le projet de supprimer le magasin des Menus de Paris, et de donner toutes les décorations et habits à l'Opéra, en faisant un forfait avec M. de Vismes pour le spectacle de la Cour. [...] J'ai fait aussi un mémoire pour prouver que le Roi, loin de faire une économie par la suppression du magasin des Menus de Paris, y perdrait réellement. J'ai appuyé ce mémoire d'un relevé par extrait de tous les effets contenus audit magasin et dont la destruction entraînerait par suite une perte de plusieurs millions. Il est clair que tous ces effets, réunis et conservés avec soin, soit pour servir journellement, soit dans les occasions extraordinaires, se trouveraient dispersés de côté et d'autre, et que, n'étant plus sous la même inspection, ils seraient bientôt anéantis, même après les nouveaux frais de construction qu'on serait forcé de faire pour les placer soit au Louvre, soit ailleurs.*"

<sup>324</sup> Des Inventaires du Grand théâtre de Bordeaux sous la Révolution, ou de l'Opéra de Paris, les plus riches de France, sont loin d'atteindre les dizaines de milliers d'éléments que détenaient les Menus pour les châteaux royaux.

<sup>325</sup> La seule étude précise sur la question, dense, nourrie de nombreuses références, est celle de Marc-Henri Jordan dans le Catalogue de l'exposition de Fontainebleau, p.19-25, la meilleure publication à ce jour sur les spec-

les décorations et habits que pour les sujets. Je n'aborde pas ici en détail le transport des membres mêmes de la Cour, mais des relevés de distribution des voitures fournissent des informations assez régulières sur ce point.

De manière générale et constante, on trouve depuis les premières pièces conservées sous Louis XIV jusqu'aux derniers voyages à la Cour cette rubrique des "voitures", louées ou fournies par l'administration des Menus.

Cette organisation semble encore balbutiante lors du voyage à Chambord puis à Saint-Germain en 1670 pour *Le Bourgeois Gentilhomme*, avec des problèmes d'intempéries sur la route. Mais en général, à l'exception des grandes fêtes dans le Parc, le petit nombre de décorations pour Fontainebleau, l'absence de décorations dans les premières salles de comédie de Versailles et Trianon, la relative brève période des spectacles à Saint-Germain, limitent la complexité de la tâche. A partir des deux importantes rénovations de la salle de Fontainebleau sous Louis XV, de la multiplication des lieux avec les théâtres de Choisy, la comédie agrandie de Versailles, et l'installation des Menus dans le nouvel Hôtel de Paris, c'est une gestion bien plus ample et contraignante qui se met en place, et à laquelle La Ferté va activement participer dès sa prise de fonction, comme il le développe dans son *Journal*.

Il va accorder sa préférence au voyage quotidien plutôt qu'au séjour sur place. En effet, l'alternance des genres et des représentations pas toujours quotidiennes, entraînerait une absence prolongée des sujets et une présence sur le lieu de villégiature, en particulier Fontainebleau, peu souhaitable et coûteuse <sup>326</sup>. Cependant l'éloignement de Fontainebleau, à la différence de Versailles, impose des contraintes qui rendent une halte nocturne indispensable dans certains cas, et moins dispendieuse que des relais de poste <sup>327</sup>.

---

tacles de la Cour; elle ne s'appuie que sur le voyage de Fontainebleau, mais en dresse un panorama bref et exact de la préparation sous la responsabilité des Menus. Je l'envisage dans le cadre d'un système complet.

<sup>326</sup> P.81 14 septembre 1762 "*J'ai ensuite combiné un projet d'économies; j'ai trouvé, tout calcul fait, qu'il était plus avantageux pour le Roi, que les comédiens voyageassent au lieu de rester pendant tout le voyage à Fontainebleau, avec leur pistole par jour. Il en résulterait, malgré l'augmentation du nombre des voitures, un bénéfice pour le Roi d'environ 2000 livres. Les comédiens, de leur côté, y gagneraient en ce qu'ils ne fermentaient pas leur théâtre à Paris.*"

<sup>327</sup> P.145 Dimanche 30 Septembre 1764. : "*J'ai proposé à M. le duc d'Aumont, qui l'a agréé, de faciliter le service des voitures de la Cour pour l'Opéra et la Comédie, en faisant partir les sujets la veille des spectacles, et de leur accorder à chacun 6 livres pour coucher à Essonnes. Au moyen de cet arrangement, il en coûtera 1200 ou*

Alors que les difficultés financières après les dépenses pour le mariage de 1770 s'accumulent, La Ferté réduit les frais de l'ordinaire de Versailles pour le voyage du dernier quartier, pourtant le moins coûteux, avec sa petite scène, ses petits effectifs, et Paris à moins d'une journée de Versailles <sup>328</sup>.

Deux ans plus tard, la situation est pourtant devenue ingérable, et l'on a peine à croire que des sujets invités par le Roi soient obligés de laisser en gage leurs effets auprès de leurs logeurs <sup>329</sup>.

L'attention de l'Intendant se porte également sur d'autres postes de dépenses : la diminution des bagages inutiles des comédiens <sup>330</sup>, la réduction des tarifs demandés par les fermiers des voitures <sup>331</sup>.

Les fêtes de 1770 vont constituer un véritable casse-tête de gestion, La Ferté devant faire face aux difficultés habituelles d'un voyage à Versailles accrues par le caractère "*extraordinaire*" des représentations, au lieu de l'habituelle routine des spectacles de la petite comédie, l' "*ordinaire*", et surtout par l'augmentation considérable des effectifs participant aux représentations et aux répétitions - on les compte par centaines pour les grands spectacles lyriques, et même la tragédie de *Sémiramis* exigeait une figuration conséquente. Devant une telle ampleur, l'intendance cesse de recourir à la copie manuscrite et imprime des listes imprimées, qui peuvent être utilisées pour chaque poste de l'organisation et de comptabilité, grâce à quelques annotations et émargements <sup>332</sup>. Par de tels procédés, l'administration des Menus Plaisirs annonce les méthodes de gestion de grosses productions, telles que l'on en trouvera à notre époque, je pense à l'organisation de tournages par exemple. Outre ces tables,

---

*1500 livres, mais on épargnera sur les relais 6 à 7000 livres. J'ai, en conséquence, remis aux Comédies, aux Surintendants et aux fermiers des voitures, des états pour la marche de chaque jour de spectacle."*

<sup>328</sup> P.311 Mardi 19 novembre 1771 "*J'ai obtenu qu'il n'y aurait que deux spectacles par semaine, ce qui fera autant d'épargne pour le Roi.*"

<sup>329</sup> p.359 Vendredi 31 décembre 1773. : "*Nous avons vu M. le Contrôleur général et M. Le Clerc auxquels nous n'avons pas laissé ignorer que les sujets ne s'étaient déterminés à retourner à Paris que sur l'assurance que M. le maréchal leur avait donnée qu'ils seraient payés à leur arrivée. Nous lui avons représenté que la plupart avaient été forcés de laisser leurs effets en gage pour leur nourriture et leur logement.*"

<sup>330</sup> P.82-83 16 septembre 1762.

<sup>331</sup> P.83 Vendredi 17 septembre 1762 et p.83-84 Samedi 18 septembre 1762 "*leur réponse déterminerait les arrangements, soit pour faire voyager les comédiens, soit pour les faire rester à demeure à Fontainebleau ; que, dans ce dernier cas, ils fourniraient très peu de voitures, tandis qu'en se prêtant aux arrangements d'économie proposés, ils seraient certains que leurs chevaux ne resteraient pas sans rien faire.*"

<sup>332</sup> O/1/3030/B, liasse 1.

ce sont des milliers de billets d'accès qu'il faut imprimer, bien davantage que pour les Fêtes précédentes. Les cotes des pièces justificatives pour 1769-1770, plus nombreuses que lors des années précédentes, attestent ces longues listes de voitures et les divers plans rédigés, abondamment annotés <sup>333</sup>. On voit ainsi dans l'un des documents de O/1/3030/A reportées en longues notes de marges les propositions de Rebel pour rendre possible la succession des spectacles à partir de *Persée* et d'*Athalie*, ou la mention finale d'un arrangement trouvé. On devine les jours et les nuits, les échanges constants entre Versailles, Paris et les différents parテナires, qui ont du faire des mois d'avril et mai 1770 les plus lourds de la gestion des Menus Plaisirs. L'historique de ces Fêtes reste à écrire à partir de ces sources inconnues, qui complètent le *Journal* lui-même, actuellement non localisable, et dont on sait que nous ne possédons qu'une transcription abrégée. La Ferté résout tant bien que mal le problème inédit, quelques jours avant le début des festivités <sup>334</sup>.

Les premiers jours, les retards dans les préparatifs de la salle sont tels que le Roi doit intervenir pour retarder la première de la seconde tragédie lyrique, *Castor et Pollux*, aux décorations du dernier acte encore plus ambitieuses que celles de *Persée*, ce qui oblige La Ferté à improviser encore, le Roi s'étant rendu compte de l'impossibilité de tenir le calendrier prévu <sup>335</sup>. Quelques petits progrès seront apportés dans les années suivantes, dont la mise en régie des coches inaugurée par Turgot <sup>336</sup>, et l'amélioration de la qualité du réseau routier de Paris à

---

<sup>333</sup> O/1/3030/A.

<sup>334</sup> P.269 Dimanche 6 mai 1770 : "J'ai obtenu un règlement pour le logement, pendant les fêtes, des sujets des spectacles, que les bourgeois voulaient pressurer. Il a été décidé qu'ils paieraient 4 livres par jour pour une chambre de maître garnie et une chambre de domestique, et 3 livres pour une seule chambre de maître. Au reste, les sujets externes, et ceux qui, étant attachés au Roi, le sont également à l'Opéra, ne séjourneront point. Ils viendront seulement pour les répétitions, en leur payant 6 livres chaque fois, et, dans le cas où ils seraient forcés de coucher à Versailles, il leur sera donné 6 livres en sus pour se loger et souper. Il est vrai qu'il en coûtera plus de voitures, mais l'économie n'en sera pas moins grande, puisque la majeure partie des sujets, au lieu d'être payés tout le temps des fêtes, ne le seront que les jours qu'ils viendront ici. D'ailleurs, il faudrait toujours en renvoyer une grande partie pour le service des spectacles de Paris qui ne peuvent fermer. Les sujets de la danse qu'on fera rester à demeure, à cause des répétitions, seront payés à raison de 2 livres par jour, suivant le règlement. Les demoiselles des chœurs et les symphonistes de la musique du Roi, demeurant à Paris, seront payés à raison de 10 livres par jour, mais sans tirer à conséquence, vu la cherté des vivres et des logements, qui ne fera qu'augmenter encore au moment des fêtes."

<sup>335</sup> P.278 Lundi 28 mai 1770 : "Pour donner < aux machinistes > un peu plus de temps pour préparer *Castor et Pollux*, le Roi en a retardé la représentation au 9 juin. Comme il ne peut pas y avoir de répétition générale avant le 6, j'ai pris le parti de renvoyer à Paris tous les acteurs, choristes et symphonistes afin de n'avoir pas à payer inutilement cette grande quantité de sujets. Il n'est resté à Versailles que les sujets de la danse pour faire les ballets de *Castor et Pollux* et de la *Tour enchantée*."

<sup>336</sup> P.387 Mercredi 26 septembre 1775.



Versailles qui permettra quelques économies; ainsi disparaîtront les traditionnels flambeaux qui accompagnaient les voyages depuis Louis XIV, et dont on voit la présence dans les comptes des Menus <sup>337</sup>.

Le Roi se doit de nourrir les sujets qui vont jouer pour lui et sa Cour, et l'on voit là aussi La Ferté s'efforcer de mettre en place au plus vite une organisation efficace lors des voyages, que ce soit à Versailles ou dans les châteaux plus éloignés <sup>338</sup>. Cela ne va pas sans difficultés. En 1763 une malheureuse expérience avec un traiteur de Choisy, sur l'ordre du garde magasin Lévêque, oblige l'Intendant à leur faire offrir les repas par le service de la Bouche du Roi, dont l'Argenterie, associée aux Menus, est justement en charge <sup>339</sup>. Sous les deux derniers règnes, les archives comptables permettent de suivre assez fréquemment, quand les *Mémoires* originaux sont conservés dans les pièces justificatives, l'évolution de la qualité des collations et repas offerts aux sujets sans doute comparable à l'évolution de la nourriture en France aux Lumières : avec l'apparition du chocolat, des tables séparées pour les hommes et les femmes dont nous avons le menu détaillé au jour le jour, etc. Ces mentions étaient bien plus succinctes sous le premier règne, bien que nous ayons connaissance des collations et rafraichissements offerts par le Prince, mais aux sujets de la Cour, dans le Parc. Apparaît cependant toujours une tension chez La Ferté entre le souci d'offrir les meilleures conditions au déroulement des spectacles dans ces lieux d'accueil temporaire des troupes, et celui de réduire les frais, comme en 1765 <sup>340</sup>.

Nous savons que le froid dans la Grande Salle des Machines était un reproche récurrent, ce qui conduisit le jeune Dauphin à abandonner le lieu sous la Régence pour des théâtres provisoires aux Tuileries, et à faire construire une véritable seconde salle avec sa propre scène pour l'accueil de l'Opéra après l'incendie de 1763. Les représentations n'ayant pas toutes lieu

---

<sup>337</sup> P.406 Dimanche 11 mai 1777 : *"j'ai même retranché, sous le prétexte que le chemin de Versailles est actuellement éclairé, les flambeaux aux sujets, ce qui a excité beaucoup de rumeurs. Comme cette suppression servira d'exemple pour les spectacles dans tout le cours de l'année, cela fera une économie de 8 à 10 000 livres par an. M. Necker a été d'autant plus satisfait de cette diminution."*

<sup>338</sup> P.100-101 Vendredi 24 décembre 1762 : *"J'ai remis hier à M. le duc d'Aumont un mémoire pour les décisions à donner au sujet du paiement et de la nourriture des acteurs, danseurs, musiciens et autres que l'on fera venir pour le service des opéras."*

<sup>339</sup> P.120 Samedi 18 juin 1763 : *Il me serait difficile de rapporter bien au juste tous les embarras que j'ai eus depuis dimanche, relativement aux spectacles de Choisy. Je m'y suis rendu lundi de très grand matin, pour la répétition générale, après laquelle tous les sujets ont été magnifiquement servis à dîner par la bouche du Roi"*.

<sup>340</sup> P.172 Mercredi 9 octobre 1765, Fontainebleau . *"On vient de me faire encore une autre demande pour faire donner des rafraichissements aux répétitions, sous le prétexte qu'on en a donné, à Paris, pendant les grandes chaleurs."*

en été, le chauffage est un souci permanent. On joue sur la scène de la petite Comédie de Versailles en hiver, et le château de Fontainebleau lors des voyages qui ont lieu en octobre et novembre, est exposé au froid et à l'humidité. Même Choisy n'est pas toujours utilisé l'été, ainsi en février 1774, La Ferté mentionne le froid excessif et l'obstination des "*chefs*" à vouloir y monter des spectacles au milieu de l'hiver <sup>341</sup>.

Ce sont par contre le détail des pièces justificatives et des registres de dépenses qui vont nous informer sur les moyens de chauffage pendant ces cent trente ans sur lesquels porte ma recherche. Les deux combustibles sont le charbon et le bois, utilisés d'abord dans des braseros (désignés comme "*brasiers*"), puis peu à peu dans des poêles, devenus habituels sous le règne de Louis XVI. Un entrepreneur est d'ailleurs "*maître sculpteur*" poêlier, spécialisé dans la chaudronnerie exigée par ces poêles et leur tuyauterie d'évacuation des fumées. En fait, à l'exception des systèmes calorifères développés au XIX<sup>e</sup> siècle et réservés aux grands édifices et aux plus riches, le moyen de chauffage utilisé dans les châteaux et magasins, avec ces poêles qui complètent les cheminées, n'évoluera guère jusqu'à la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Le confort domestique tant des loges, logements, ateliers et locaux divers s'améliore constamment, pour atteindre un niveau qui va se stabiliser pour au moins un siècle. Il serait trop long ici de citer les nombreuses pages décrivant les travaux d'entretien et de rénovation des magasins et locaux attenants aux théâtres, ainsi que des logements permanents ou temporaires des employés, modestes ou en charge des plus hautes responsabilités, mais tout un pan de la vie quotidienne peut se lire à travers les *Mémoires* de frais des entrepreneurs et des sujets <sup>342</sup>.

Les efforts de bonne gestion mis en place par La Ferté ont pour effet la suppression des répétitions de l'Opéra sur place autant que possible, afin de réduire les coûts des déplacements induits par ce problème de l'éloignement des salles de la Cour par rapport à la Ville, ce qui ne va pas sans difficulté <sup>343</sup>. Une répétition en moins, c'est, on le constate à la lecture des

---

<sup>341</sup> P.362 Lundi 7 février 1774.

<sup>342</sup> Ma communication en 2013 à Oxford sur les voyages des danseurs à la Cour, "Dancing for the King: When-French dancers were called to the Court, their daily life after Royal Archives." 15th Annual Oxford Dance Symposium *Living, dancing, travelling, dying: dancers' lives in the long 18th century* New College Oxford, 16-17 avril 2013.

O/1/3033 (1771), liasse 3 (Mariage du Comte de Provence), 256 bois de chauffage pour l'opéra.

<sup>343</sup> P.118 Vendredi 27 mai 1763. : "*J'ai eu, avant-hier, une grande querelle avec les directeurs de l'Opéra, m'étant opposé à une répétition p.119 que ces messieurs voulaient faire à Choisy*". Il s'agissait d' *Ismène et Isménias*, ouvrage qui effectivement ne demandait pas une mise en scène complexe ou du moins déroutante, avec sa succession de lieux Palais, Place, Temple qui s'ouvre, et l'Amour dans sa Gloire. La Ferté agira de même pour la remise de *Castor et Pollux* au Grand Théâtre en 1777, p.406 Dimanche 11 mai 1777 : "*cet opéra n'a eu qu'une seule répétition générale, et malgré cela l'on en a été content.*"

états des dépenses, un luminaire en moins, des frais de voitures voire de logement en moins, mais aussi des sujets indispensables qui ne seront pas présents, l'huissier des ballets, les garçons de théâtre, les Suisses, et souvent les machinistes, le chef machiniste, etc. - tous ceux qu'aujourd'hui on appelle les techniciens de plateau et de régie, en fonction durant un "service". En effet, tant que la mise en scène, encore modeste au sens moderne du terme, n'exige pas d'essai des effets et changements, ou encore de placements complexes, la répétition des pupitres peut se faire en salles à Paris, et même une répétition générale, avec l'ensemble des musiciens, chanteurs, chœurs et danseurs, est possible, car, comme nous l'avons vu précédemment, les placements sont assez fixés et codifiés, et un professionnel de la scène devait retrouver ses marques assez vite, malgré la différence de taille des scènes. Par contre avec le Grand Théâtre de 1770, surtout dans les premiers cycles, il sera difficile de se passer du lieu, même si la scène du nouvel opéra au Palais-Royal avait des points communs, cette dernière n'était pas rodée, pas plus que celle de Versailles, et les mauvaises surprises de plateau n'ont pas du être rares. Les ratés dans la machinerie lors de la première de *Persée* ou de la représentation de *La Tour enchantée* en sont la preuve, et le nombre des participants, ne se connaissant pas tous et se retrouvant dans un lieu non familier, n'aidait pas à la fluidité du spectacle. La salle de Fontainebleau au contraire, peu modifiée depuis 1754, était sans aucun doute une salle bien connue des Maîtres de ballet et Directeurs de la musique.

Les frais d'accessoires de scène et d'habits particuliers à chaque ouvrage étaient régulièrement portés aux *Mémoires* des dépenses, par Comédie, et pour l'Académie. C'étaient encore de petits frais souvent sous Louis XV. La Ferté tente de modifier le mode de défraiement pour chaque représentation des Comédiens Français, mais je n'ai pas encore pu en trouver la preuve précise dans les archives comptables tant de la Comédie que des Menus. Le but est de porter aux dépenses un fixe pour chaque représentation à la Cour <sup>344</sup>. Quoi qu'il en soit, les états pour les dépenses comprennent régulièrement des états de distribution des habits, bas, gants, souliers, etc., un sujet ne pouvant paraître devant le Roi et la Cour sans au moins des accessoires neufs ou remis à neuf, pour les bas souliers et gants, sans oublier la coiffure. Un détail pratique sur la manière dont ces accessoires étaient distribués aux sujets avant la repré-

---

<sup>344</sup> P.104 Mardi 11 Janvier 1763.: "*Ainsi, il ne serait plus question d'aucuns mémoires de frais, ni de nourriture, ni de fournitures de bas, parures et autres du même genre, qui ne leur font pas grand profit et ne laissent pas de coûter au Roi, au moyen de 650 livres. Tout le monde gagnera à cet arrangement.*"

sensation nous est donné par le *Journal*, en 1763 à l'occasion de *Dardanus*<sup>345</sup>. Ce procédé des cartons individuels nécessitait une préparation par les Tailleurs des Menus, soit à Paris soit à l'Hôtel de Fontainebleau, et une mise en place dans les loges ou du moins les pièces du château qui servaient de loges. C'est peut-être d'ailleurs en raison des contraintes des locaux dans l'aile de la Comédie que La Ferté a mis en place ce dispositif.

Le manque d'espace autour de la salle palatiale, nécessaire au fonctionnement de celle-ci, est en effet un problème chronique. La seule salle - à quel prix, et elle était sans doute provisoire - à avoir été entièrement achevée est celle du Manège de 1745. A la Salle de la Comédie de Versailles on sera toujours contraint de s'adapter aux pièces adjacentes, Fontainebleau, Choisy<sup>346</sup> n'ont rien, non plus. Même le Grand Théâtre de 1770, conçu pourtant pour avoir à ses côtés un bâtiment des acteurs, demeure imparfait, et les comptes des Menus font état de multiples loges éparpillées dans l'édifice. La situation n'est pas meilleure au théâtre de répétition de Paris, pourtant issu d'une véritable salle, celle de la Foire Saint-Laurent. Là encore, c'est son intégration dans un corps de bâtiment étroit qui pose problème. J'ai retrouvé des plans d'aménagement de loges supplémentaires dans les combles ou sur les côtés. Situation récurrente d'autant plus surprenante que depuis Le Vau en 1659, tous les architectes compétents prévoyaient des locaux techniques, loges, ateliers, magasins, et qu'il en était de même fréquemment en Europe.

Enfin le personnel des principaux postes de responsabilité, dont tout particulièrement l'Intendant lui-même<sup>347</sup>, les différents maîtres d'œuvre, garde magasin, machiniste, doivent effectuer de nombreux déplacements préparatoires aux spectacles et voyages, déplacements qui figurent annuellement dans les *Mémoires* de dépenses.

---

<sup>345</sup> P.127 Dimanche 8 octobre 1763 : "*J'ai fait aujourd'hui le relevé des habits qui ont servi dans Dardanus. Ils se montent au nombre de 207. Il faut y ajouter 87 paires de souliers et autant de bas, et la petite oye. Il n'y a eu ni embarras, ni double emploi, chacun ayant trouvé dans son carton, que j'ai fait faire exprès, tout ce qu'il lui fallait.*"

<sup>346</sup> La Ferté p.94 Mercredi 24 novembre 1762. : "*J'ai été hier à Choisy pour faire mettre le théâtre en état, et j'ai fait, ce matin, un mémoire pour demander au Roi les pièces adjacentes qui nous sont nécessaires.*"

<sup>347</sup> La Ferté p.126 Mardi 6 octobre 1763.: "*A mon arrivée à Fontainebleau, lundi dernier, j'ai été visiter tout de suite tous les travaux, dont j'ai rendu compte à M. le duc de Duras, à son arrivée, le mardi. Nous avons été ensemble au magasin voir les habits dont il a été très content; de là, au théâtre voir la répétition des décorations de Dardanus, lesquelles sont très belles, surtout celle de la prison.*"

## 4) *Les décisions : établir le répertoire.*

Une étude approfondie du répertoire et de la programmation des spectacles à la Cour de France dépasserait le cadre de cette thèse, traitant des lieux. Il n'est pas possible cependant d'ignorer les responsabilités dans l'initiative du choix d'un répertoire, dans la mesure où celui-ci va être conditionné par les lieux mêmes de représentation. La faible occurrence des pièces de correspondance dans les archives et des pièces préparatoires réduit le champ des connaissances fiables, en particulier pour le premier règne. Cependant, quelques cotes contiennent des documents préparatoires, tels des *Programmes*, et le *Journal* de La Ferté livre régulièrement de précieuses informations, pour la période 1756-1780.

### a) **La Ferté et ses partenaires**

La Ferté est sous les ordres de plusieurs personnes, les Premiers Gentilshommes, le Ministre de la Maison du roi Saint-Florentin devenu duc de Villequier en 1770, - la famille royale - Dauphin, Reine, Dauphine, les autres membres, les Favorites comme Madame de Pompadour, Madame du Barry. Si la hiérarchie administrative des Menus est à peu près claire et stable, la multiplication des décisionnaires, demandeurs et partenaires rend la gestion des spectacles, et par conséquent des espaces de représentation, un défi permanent. Les Menus doivent avoir affaire à divers services et personnes comme les Bâtiments du Roi, avec les architectes, dessinateurs; les entrepreneurs, le machiniste, le garde magasin ....; les directeurs de l'Opéra ...; la Direction de la Garde du corps, celle de la Musique du Roi qui participe aux grands spectacles, la liste est longue ...

A lire ses notes, on peut croire que c'est lui, en tant qu'Intendant des Menus, qui fixe le répertoire : "*Je donnai à Fontainebleau Le Bourgeois Gentilhomme, avec tous ses agréments*"<sup>348</sup>. *J'ai remis à M. le duc les projets des spectacles de Fontainebleau*"<sup>349</sup>. Il est responsable de coupures dans les ouvrages, en raison de leur longueur ou de la faiblesse de certains passages: "*Le lendemain, on a joué Isabelle et Gertrude et Le Déserteur. Le Roi n'a pas*

---

<sup>348</sup> P.64-65 septembre 1756.

<sup>349</sup> P.82 16 septembre 1762.

*caché qu'il s'était fort ennuyé à ce spectacle, surtout à cause de sa longueur. J'avais prévu ce qui est arrivé, [...] J'avais cependant fait faire beaucoup de retranchements dans Le Déserteur."* <sup>350</sup>. La Ferté intervient aussi pour limiter les dépenses que produiraient des spectacles trop lourds, ou sans fonds disponibles dans les magasins : "*J'ai été revoir Eponime, et je pense comme la première fois. Mlle Clairon, ayant insisté pour qu'elle fût donnée à Choisy, je me suis retranché sur ce que les décorations ne pouvaient être prêtes"* <sup>351</sup>. On trouve dans les papiers de 1765, cote O/1/3014, un "*Projet du répertoire de Fontainebleau année 1765*" avec la mention en haut à gauche "*Mr de La Ferté*", un autre avec la mention "*Décision à avoir*", accompagné d'observations <sup>352</sup>. Ce sont des copies de travail sans doute, sans signature. Le rôle exact de l'Intendant reste déterminer, mais ces rares pièces confirment la version du *Journal*, où il insiste sur son travail d'établissement de la programmation, travail qui de toute évidence ne pouvait être solitaire, mais collaboratif. Dans quelle mesure avait-il une marge de liberté ?

Le Roi et la Reine marquent fréquemment leur satisfaction par une gratification, tout particulièrement s'il s'agit d'une création, ou du début d'un sujet. Les Archives relèvent dans la rubrique *gratifications* ces versements, mais sans toujours en donner la raison. Le *Journal* en garde quelques mentions <sup>353</sup>. A en croire ce document, La Ferté reçoit régulièrement les compliments du roi et de la famille royale, pour son travail de préparation et la qualité du spectacle, comme pour *La Reine de Golconde* en 1771 <sup>354</sup>, ainsi que les compliments des proches du Roi <sup>355</sup>.

---

<sup>350</sup> P.255 Samedi 14 octobre 1769.

<sup>351</sup> P.98 Jeudi 9 décembre 1762.

<sup>352</sup> Voir également O/1/3011 "*Projets pour le voyage de Fontainebleau 1764*" série exceptionnelle notamment par sa correspondance; O/1/3022, Liasse 7 (7<sup>ème</sup> état) Comédies et Concerts Pièces justificatives nos 38 à 66, la liasse interne "*1769, papiers relatifs aux spectacles*" : contenant une correspondance sur les spectacles, notamment le choix de *La Princesse de Navarre*, une liste d'*actes qui n'ont pas été donnés depuis dix ans, et de ballets dont les entrées peuvent se jouer séparément ; Actes qui pourraient être représentés à la Cour*. Dans la liasse 10 « 1769 Fontainebleau » le Répertoire de Fontainebleau avec la durée des représentations, le répertoire proposé par les Comédiens Français avec lettre d'accompagnement et marques au crayon pour choix et de nombreuses autres pièces de proposition de répertoire, avec parfois des commentaires comme "*médiocre*".

<sup>353</sup> Ainsi p.340 Jeudi 7 janvier 1773 : "*On a donné, avant-hier, à la Cour, Didon, pour le début de la demoiselle Raucourt qui a eu beaucoup de succès. Elle a été, en conséquence, reçue à l'essai avec une gratification de 1000 livres sur les Menus que le Roi lui a accordée.*"

<sup>354</sup> P.300 Vendredi 17 mai 1771.

<sup>355</sup> Dimanche 6 novembre 1768 : "*Je suis retourné à Fontainebleau lundi dernier, après avoir donné les ordres pour les spectacles qui y ont eu lieu au retour du roi de Danemark, savoir : jeudi dernier, opéra, et avant-hier, vendredi, opéra-comique. Il a régné le même ordre qu'aux deux précédentes représentations. Le Roi a été très*

Il est cependant difficile, à travers les quelques notations de La Ferté, de dresser une liste du répertoire préféré du Monarque et de son entourage. Des tragédies ennui<sup>356</sup>, des petites comédies de l'ancien répertoire comme *L'Amour médecin* de Molière également<sup>357</sup>. Les brillantes décorations ont toujours du succès, ainsi que la magnificence des habits.

Mais le plus souvent, La Ferté n'est pas le véritable ordonnateur, son rôle est surtout celui de gestionnaire du cycle de représentations à organiser. Les véritables ordonnateurs et décideurs varient selon les règnes, et les occasions. La fréquence dominante est celle des Premiers Gentilshommes de la Chambre, sans que l'on sache si ceux-ci soumettent toujours au Roi leurs choix - je ne le pense pas à la lecture des réactions de surprise ou de manque d'intérêt qu'exprime parfois le Roi, notées dans le *Journal* comme en 1769 à l'occasion d'une représentation d'*Isabelle et Gertrude* et *Le Déserteur*, La Ferté ajoute : "*mais M. le maréchal a insisté pour que ces deux pièces fussent jouées en même temps.*". En 1762 encore, on voit que le Premier Gentilhomme a soin de faire paraître sur scène une décoration somptueuse, seule appropriée à la tragédie lyrique et à la grandeur d'un Prince<sup>358</sup>. Pour les Fêtes du mariage de 1770 dont La Ferté rend abondamment compte, une grande responsabilité échoit au Duc d'Aumont et à sa fille la Duchesse de Villeroy, qui ne peuvent manquer cette occasion de s'approprier le tout nouveau jouet du Grand Théâtre, qui leur offre des possibilités scénographiques sans commune mesure avec les précédentes scènes, le Manège compris<sup>359</sup>. Le Ballet *La Tour Enchantée* est expressément une idée de La Villeroy.

---

*surpris de la décoration en diamants dont il a fait de grands éloges. Il a donné à M. de La Touche et à moi une très belle tabatière.*" p.100 Jeudi 16 décembre 1762 : "*Je suis revenu hier de Choisy où les spectacles ont paru faire plaisir. Lundi 13, nous donnâmes Irène et Le Legs Cette tragédie fut trouvée médiocre, mais on l'avait demandée. Cependant Mlle Clairon y fit grand plaisir. Le Roi me fit l'honneur de me le dire pendant son souper ainsi que Mme de Pompadour.*"

<sup>356</sup> P.86 Jeudi 14. octobre 1762.

<sup>357</sup> P.85 Mardi 12 octobre 1762.

<sup>358</sup> P.97 Vendredi 3 décembre 1762. "*M. le duc d'Aumont m'a écrit pour me demander une pièce où l'on put faire paraître à Versailles une décoration de diamants.*"

<sup>359</sup> P.238 Jeudi 29 décembre 1768. — "*La musique du Roi et les acteurs de l'Opéra ont répété dernièrement, aux Menus, l'opéra d'Alcione raccommode par les surintendants de la musique. Il paraît que M. le duc d'Aumont a envie de donner cet ouvrage pour le mariage*" et p.229 Jeudi 6 août 1768. — "*Il s'est tenu plusieurs assemblées chez M. le duc d'Aumont, où les surintendants de la musique et plusieurs auteurs se sont trouvés avec d'autres personnes dans les lumières desquelles M. le duc a confiance. On s'y est occupé de différents projets pour les fêtes du mariage de Mgr le Dauphin. On y a lu, notamment, l'opéra de Persée, raccommode, et un projet d'une pièce à spectacle du sieur Favart, dont je n'ai pas été très émerveillé.*"

Certains ordres notés par La Ferté n'ont pas laissé de traces dans les archives, tel ce projet de monter au Grand Théâtre la tragédie d'*Amadis* de Lully adaptée par Laborde <sup>360</sup>, peut-être à l'instigation du Duc de Duras, désireux de produire lui aussi un brillant spectacle dans la nouvelle salle. Inversement, d'autres projets figurant dans les archives n'ont pas de signataire spécifié, telle la reprise d'*Athalie* en 1782 <sup>361</sup> pour le voyage du Comte du Nord, tsar de Russie, ou l'opéra proposé pour les ambassadeurs du Sultan en 1788.

Les Directeurs de l'Académie Royale de Musique, de par leur expérience des pré-requis du répertoire, émettent leur *veto* à la représentation d'un acte de ballet sur la scène de la Comédie à Versailles, techniquement insuffisante, même avec son nouveau jeu de trois plans de décorations <sup>362</sup>.

Il est difficile de savoir quelle part a pu prendre Louis XV dans le choix des programmations. Son successeur par contre exprime à plusieurs reprises sa volonté personnelle, comme pour la tragédie du *Connétable de Bourbon* montée à grand spectacle et grands frais au Grand Théâtre <sup>363</sup>, tragédie écrite par un militaire, le comte de Guibert, réformateur de l'armée, que le roi appréciait beaucoup, ainsi que Marie-Antoinette.

Les favorites ont leurs exigences et semblent même régner sur l'établissement du répertoire. Le rôle de Madame de Pompadour ne peut étonner, après ses expériences aux

---

<sup>360</sup> P.311 Dimanche 1er décembre 1771. "*Ayant reçu un courrier le soir, je me suis rendu, de bonne heure, vendredi matin, à Versailles. J'ai reçu l'ordre de faire préparer la grande salle pour l'opéra d'Amadis, refait en partie par M. de La Borde.*"

P.312 "*hier, j'ai travaillé aux arrangements d'Amadis, et j'ai pu me convaincre qu'en se servant de tout ce qui est dans les magasins, tant en décorations qu'en habits, il en coûterait encore au moins 30 000 livres pour faire tout ce qui sera nécessaire de surplus, en décorations, habits, tailleurs, machinistes, comparses et autres, en voitures, lumineuse, etc. C'est une dépense bien considérable pour une seule représentation. Je viens d'en écrire à M. le duc de Duras*". Voir déjà les craintes de La Ferté pour l'hiver 1771-1772, p.285 Samedi 1er décembre 1770.

<sup>361</sup> O/1/3062.

<sup>362</sup> P.99 Samedi 11 décembre 1762 "*J'ai été, avec M. Hébert, chez Mme de Villeroy, où les directeurs de l'Opéra ayant représenté que c'était sacrifier l'acte de Zelindor que de le donner sur un aussi petit théâtre que celui de Versailles, on s'est décidé pour l'acte de Baucis et Philémon <Baucis et Philémon, 3e entrée du Ballet de la Paix, par Roy, musique de Rebel et Francœur, 1738> comme pouvant le mieux amener la décoration en diamants.*"

<sup>363</sup> P.381 Lundi 1er mai 1775. — *Tous les Menus se sont trouvés, avant-hier, chez M. le maréchal de Duras, [...] M. le maréchal [...] a fait aussi faire la lecture du programme de la tragédie du Connétable de Bourbon de M. de Guibert, que le Roi a demandée au grand théâtre pour le mariage de Madame Clotilde.* et p.386 Mardi 22 août 1775, *bal paré; les jours suivants, répétition du Connétable de Bourbon dont la représentation, très magnifique par ordre même du Roi, a eu lieu le lundi 26 août.*



théâtres de société de Versailles, mais son influence s'exerce aussi sur les spectacles officiels, et dans la première partie de la thèse est apparue l'importance de Bellevue dans la préparation du voyage de Fontainebleau de 1755 - et sans doute de son répertoire <sup>364</sup>. Madame Du Barry, la dernière favorite de Louis XV, apparaît également dans les notes de La Ferté, mais son intérêt semble davantage musical que scénographique. À défaut de pouvoir intervenir sur la programmation du Grand Théâtre, réservé aux spectacles des mariages et grands événements de la Cour, elle prend part au répertoire du Voyage de Fontainebleau <sup>365</sup>.

On peut relever des interventions discrètes de membres de la famille royale, mais qui ont autorité <sup>366</sup>. "*M. le maréchal m'a mandé, ce matin, que Madame Adélaïde désire qu'on ne donne pas, à Fontainebleau, La Princesse de Navarre, cette pièce ayant été faite pour le mariage de Mgr le Dauphin, ce qui lui rappellerait des tristes souvenirs si on la jouait à la Cour.*". En effet, Madame Adélaïde, sœur du Dauphin et fille aînée de Louis XV, avait été très affectée par le décès de son frère.

## **b) Marie-Antoinette**

Le cas le plus intéressant est celui de Marie-Antoinette. Les Concerts de la Reine sous le règne de Louis XV avaient confirmé une tradition de programmation décidée par la seule souveraine, amatrice de musique lyrique. Mais il s'agissait de concerts, sans aucune mise en scène. Dès l'avènement de son époux au trône, Marie-Antoinette va tenter d'imposer ses goûts.

---

<sup>364</sup> P.119 Jeudi 9 juin 1763 "*J'ai été occupé, [...], ces jours-ci, du matin au soir, de tous les préparatifs du spectacle qui doit avoir lieu à Choisy. [...] J'ai été à Bellevue, pour rendre compte à M. le duc de Duras de tout ce que j'ai fait. Il commence enfin à craindre que la dépense de ce spectacle ne soit plus considérable qu'il ne l'avait pensé. Je l'en avais prévenu, mais il a craint de déplaire à M. de La Borde <son opéra d'Ismène et Isménias> et à Mme de Pompadour en ne se prêtant pas à tout ce que le premier a demandé*". Et p.136 Samedi 12 février 1764. "*On s'occupe déjà des spectacles de Fontainebleau; Mme de Pompadour m'a dit qu'il faudrait y donner Pygmalion, Le Sylphe, et Titon et l'Aurore.*"

<sup>365</sup> P.330-331 Dimanche 4 octobre 1772. — "*J'ai été, hier, à Choisy, où Mme Du Barry m'a demandé d'ajouter au répertoire de Fontainebleau Alphée et Aréthuse <2ème entrée des Fêtes d'Euterpe de Dauvergne, 1758> pour la demoiselle Arnould. Je l'ai quittée croyant le répertoire ainsi fixé. Mais ayant été chez le Roi, Sa Majesté m'a demandé si je n'étais pas venu à Choisy pour quelques variations dans le répertoire. J'en suis convenu. « Eh bien! pour peu que vous restiez, m'a-t-elle fait l'honneur de me dire, vous n'en serez pas encore quitte. » Et, en effet, comme je me disposais à partir, Mme Du Barry m'a envoyé chercher pour me dire que, toutes réflexions faites, elle ne voulait pas de La Cinquantaine > Pastorale en 3 actes, musique de La Borde, représentée sans succès, l'année précédente, à l'Opéra> J'ai inutilement plaidé la cause de M. de La Borde, premier valet de chambre et auteur de cet ouvrage, devant M. le duc d'Aiguillon. Elle a persisté en me disant que, quelque amitié qu'elle eût pour M. de La Borde, elle ne voulait pas s'ennuyer ni ennuyer les autres.*"

<sup>366</sup> P.254 Mercredi 12 septembre 1769.

On trouve ainsi trace dans les archives de la Comédie-Française d'un document montrant une tentative de mainmise de la Reine sur le cycle entier du premier Voyage à Fontainebleau sur lequel elle peut réellement exercer un pouvoir, celui de 1776. Il dresse une liste des pièces de théâtre, "*pièces choisies par la Reine pour Fontainebleau*", en date du 3 juin.<sup>367</sup> Le choix des comédies n'apparaît pas très original si on le compare avec le répertoire contemporain, mais peu de pièces "classiques" du siècle précédent y figurent, pas plus que dans les tragédies, à l'exception de *Bérénice* et *Venceslas*. *Le dramomane* pièce excessive, grossière, voulue par le couple royal, sera bien produite, mais la représentation devra être interrompue en raison des protestations et du dégoût général. Par contre, l'abondant programme demandé par la Reine est réduit, mais alors que celle-ci avait retenu des pièces exigeant assez peu de mise en scène, le voyage définitif d'après les comptes des Menus révèle une nette augmentation des frais, notamment pour *La Soirée des Boulevards* (dont se plaint La Ferté<sup>368</sup>) et des ballets. En l'absence d'autres sources, il est difficile de reconstituer les étapes et surtout les responsabilités respectives dans les choix des ouvrages.

CF ordre de la Reine (Archives CF)	Projet <i>Mercure de France</i> septembre 1776	Comptes des Menus : Frais de luminaire, nourriture etc. Série O/1	<i>Journal de Papillon de la Ferté</i>
<b>Tragédies</b> <i>Warwick</i> <i>Scévola</i>	Je 10 oct <i>Zuma</i> + <i>Les Curieux de Compiègne</i>	Je 10 oct <i>Zuma</i> + <i>Les Curieux de Compiègne</i>	Je 10 oct <i>Zuma</i>
<i>Sémiramis</i> <i>Les Barmécides</i>	Ve 11 oct <i>Fleur d'Epine</i> + <i>La Soirée des Boulevards</i>	Ve 11 oct <i>La Soirée des Boulevards</i>	Ve 11 oct <i>La Soirée des Boulevards</i>
<i>Venceslas</i> <i>Hypermanestre</i>	Me 15 oct <i>L'Avare Fastueux</i> + <i>Le Charivari</i>	Me 15 oct <i>Beverley</i> + <i>Le Procureur arbitre</i>	
<i>Bérénice</i>	Je 17 oct <i>Wenceslas</i> + <i>Le Dramomane</i>	Je 17 oct <i>Wenceslas</i> + <i>Le Fat puni</i>	
<b>Comédies en 5 actes</b> <i>Le Dissipateur</i>	Ve 18 oct <i>La Nouvelle Troupe</i> + <i>L'Aveugle de Palmyre</i>	Ve 18 oct <i>La fausse délicatesse</i>	
<i>L'Avare et ..</i> <i>Les fourberies</i>	Ma 22 oct <i>Le Malheureux imaginaire</i> + <i>Le Souper mal apprêté</i>	Ma 22 oct <i>Le Malheureux imaginaire</i>	
<i>Beverley</i> <i>Le philosophe marié</i>	Ve 24 oct <i>Warwick</i> + <i>Le Retour imprévu</i>	Ve 24 oct <i>Warwick</i> + <i>Théodore</i> (ballet)	
<i>Le jaloux désabusé</i> <i>La coquette corrigée</i>	Sa 25 oct <i>Le Mort marié</i> + <i>Achmet et Almanzine</i>	Sa 25 oct <i>Achmet et Almanzine</i>	

<sup>367</sup> 2AV, année 1776.

<sup>368</sup> P.400-401 Samedi 12 octobre 1777 : "*Les comédiens italiens ont donné La Soirée des Boulevards, avec des divertissements de l'Opéra. Ce spectacle a occasionné beaucoup de dépenses, tant pour les décorations que pour les habits et le nombre prodigieux de sujets qui y ont été employés*" et jeudi 19 décembre : "*J'ai donné, ces derniers jours, l'état des payements de tous les sujets employés aux spectacles et aux ballets, pendant le voyage de Fontainebleau. Le total sera d'environ 220 000 livres après le règlement des mémoires. Je craignais que cela ne fût beaucoup plus cher*".

<i>Le méchant</i> <i>La mère coquette</i>	Ma 29 oct <i>Beverley</i> + <i>Le Procureur arbitre</i>	Me 29 oct <i>Le Philosophe marié</i>	
<i>L'obstacle imprévu</i> <i>L'Amant bourru</i>	Je 31 oct <i>Mustapha et Zéangir</i> + <i>Le Préjugé vaincu</i>	Je 31 oct <i>Mustapha et Zéangir</i>	Je 31 oct <i>Mustapha et Zéangir</i>
<b>Petites pièces en 1 acte</b> <i>Les damier (?)</i>	Lu 4 nov <i>Théodore</i> + <i>La Provençale</i>	Lu 4 nov <i>Le Veuvage trompeur</i> + <i>Eglée</i>	
<i>L'amour vengé</i> <i>L'après souper des auberges</i>	Ma 5 nov <i>Le Philosophe marié</i> + <i>Le Fat puni</i>	Ma 5 nov <i>L' Egoïsme</i> + <i>Ballet</i>	
<i>Attendez moi sous l'orme</i> <i>Le Bal</i>	Je 7 nov <i>Sémiramis</i> + <i>Le Veuvage trompeur</i>	Je 7 nov <i>Les Sultanes</i> + <i>Ballet</i>	
<i>Le Charivari</i> <i>Les courses de Tempé</i>	Ve 8 nov <i>La fausse délicatesse</i> + <i>L'Inconnu persécuté</i>	Ve 8 nov <i>Sémiramis</i>	
<i>L'Amant malgré lui</i> <i>L'école amoureuse</i>	Je 14 nov <i>Gabrielle de Vergy</i> + <i>Le Sicilien</i>	Je 14 nov <i>L'Avare Somp-tueux</i> + <i>Crispin médecin</i>	
<i>La femme fille et veuve</i> <i>Le Président arbitre</i>	Sa 16 nov <i>Les Sultanes</i> + <i>Eglé</i>		
<i>Le souper mal apprécié</i> <i>Les Grâces</i>	Ma 19 nov <i>L'Egoïsme</i> + <i>La Rupture ou le mal-entendu</i>		
<i>Le dramomane</i>	Je 21 nov <i>Bérénice</i> + <i>Crispin Rival</i>		
	Sa 23 nov <i>Les Trois Fermiers</i> + <i>Le Devin du Village</i>		

### c) Les choix de La Ferté

Par ses fonctions d'Intendant et son rôle important dans le choix du répertoire, La Ferté est conduit à influencer la programmation par son propre goût, et si le choix définitif n'est pas toujours le sien, nous l'avons vu, il n'en donne pas moins son opinion personnelles assez régulièrement dans le *Journal*.

Il préfère de loin une "nouveau" intéressante à la reprise d'ouvrages bien connus qui entraînent selon lui d'importantes dépenses de remise, comme pour l'opéra d'*Iphigénie*, "qui ne fait pas une nouveauté assez intéressante pour la dépense qu'il occasionnera". Il s'agit de l'opéra de Gluck, avec lequel La Ferté va rentrer violemment en conflit, en osant s'attaquer au protégé de la Reine, et à travers lui à ce qu'il considère comme ses caprices, point que je vais développer plus loin. A ce niveau de perfidie tactique - l'Intendant fera tout pour empêcher Gluck de séjourner à Fontainebleau, puis de produire une seconde représentation - il devient difficile de

déterminer quelle part prennent respectivement chez lui le simple souci budgétaire, les manœuvres à l'encontre de Marie-Antoinette sa souveraine, et le goût personnel face à une tragédie lyrique rénovant le genre <sup>369</sup>.

Il reste sceptique sur l'utilisation d'une figuration trop importante sur les scènes de la Cour, et en général d'effectifs trop nombreux, aussi bien pour le surplus de dépenses que pour l'efficacité scénique, tant pour le Grand Théâtre - c'est le cas de *La Tour enchantée* - que pour la petite scène de Fontainebleau <sup>370</sup>. Il n'apprécie guère le recours aux gardes françaises, comme musiciens ou figurants, et de manière générale il pense que "*l'habit d'ordonnance est peu propre à la scène et encore moins à la danse*" <sup>371</sup>.

Homme né en 1727, il est conscient de l'évolution du goût au fil des règnes. Il n'est pas convaincu par le spectacle des Bouffons italiens sur la petite scène rénovée de la comédie de Versailles, sans doute apprécié de la Reine, puisqu'ils avaient débuté à l'Opéra par les *Finte Gemelle* de Piccini sous la direction de De Vismes <sup>372</sup>. Les hommes eux-mêmes sont victimes de l'âge et des nouveaux commanditaires, ainsi Mme de Villeroy fille du Duc de Duras protège-t-elle le nouvel homme Dauvergne au détriment de Francœur <sup>373</sup>. Au-delà du jeu des protections, se dessine une évolution du goût et des compétences en fonction du nouveau répertoire. Rebel et Francœur avaient pris une large place dans les spectacles de prestige au Grand Théâtre quelques mois plus tôt, et l'influente Duchesse tenait sans doute à faire voir à la Dauphine un autre visage plus moderne.

---

<sup>369</sup> P.409 Jeudi 27 septembre 1777 : "*On a projeté, dans le cours de ce mois, beaucoup de répertoires pour Fontainebleau. Enfin, on en a arrêté un, où, malgré mes représentations, on a compris l'opéra d' Iphigénie, qui ne fait pas une nouveauté assez intéressante pour la dépense qu'il occasionnera.*"

<sup>370</sup> P.283 Mercredi 17 octobre 1770 : "*samedi 13, ballet, qui était beaucoup trop nombreux; également p.411 Jeudi 13 novembre 1777 : "ballets où le sieur Gardel, malgré tout ce que j'ai pu dire, a employé cinquante-deux danseurs et danseuses, et les musiciens des gardes françaises qu'il a fallu faire venir exprès de Paris"*

<sup>371</sup> P.89 Fontainebleau Lundi 25 octobre 1762 à propos d' *Annette et Lubin*.

<sup>372</sup> P.419 Mercredi 17 juin 1778. : "*Il y a eu, samedi dernier, spectacle de Bouffons italiens à Versailles. Quel que soit l'enthousiasme des partisans de ce spectacle, je doute que ce genre ait grand succès dans ce pays.*"

<sup>373</sup> P.283-284 Mercredi 17 octobre 1770, au sujet du divertissement des *Trois cousines* à Fontainebleau. "*Ce spectacle, à force d'être chargé d'agrèments, n'a pas eu, à beaucoup près, le succès qu'en espérait Mme de Villeroy, laquelle a fait une injustice au sieur Francœur, surintendant de la musique, en faisant battre la mesure par son survivancier, le sieur Dauvergne. Ce dernier est aussi un très habile homme, mais il ne me paraît pas avoir encore acquis la vivacité nécessaire pour cela. J'ai consolé de mon mieux le sieur Francœur de cette espèce d'insulte, après quarante ans de services distingués, tant il est vrai qu'on vieillit vite en ce pays, et qu'il faut savoir s'en retirer à temps.*"

La Ferté exprime ses avis sur les interprètes, et les connaissant bien de par sa participation régulière aux assemblées des troupes, il ne se prive pas de critiquer leurs défauts, que ce soit sur scène ou dans leur comportement général "*Le sieur Lekain était celui qui avait introduit l'habitude de crier au théâtre et d'y être toujours hors de nature.*"<sup>374</sup> ou "*Les sujets de l'Opéra sont arrivés aujourd'hui à deux heures pour la répétition du spectacle de demain. Vestris a fait beaucoup de bruit, prétendant être logé et voiture d'une manière plus distinguée que ses camarades. J'ai été obligé de sévir un peu contre lui, car il est toujours le chef de la meute.*"<sup>375</sup>

Dessinateur à ses heures, La Ferté exprime son avis sur les décorations et les décorateurs, et sans doute cet avis jouait-il un rôle dans la sélection des décorations du fonds ou le choix parmi les maquettes soumises, bien que le *Journal* n'en fasse que rarement mention. L'Intendant pourrait être à l'origine des rares programmes et notes préparatoires qui subsistent dans la série O/1. Pierre-Adrien Pâris, en tant que dessinateur, aura la mainmise sur la conception et le choix des décorations, et il semble que le rôle de La Ferté soit alors beaucoup plus réduit. La nomination même de Pâris n'avait pas été sans controverses. La Ferté intervient aussi sur une période marquée par une nette stagnation voire une médiocrité des décorateurs. Perrault, le peintre des années 1720, est loin, tout comme les Brunetti, Servandoni. Les Slodtz eux-mêmes ne faisaient pas preuve d'innovation dans les maquettes qui nous ont été conservées, mais s'appliquaient à reproduire des modèles avec quelques variations, modèles que le talent des employés des ateliers rendait riches et expressifs, comme le témoigne le décor du *Temple de Minerve*<sup>376</sup>. Challe ne semble pas à la hauteur pour les décorations scéniques<sup>377</sup>, et son rôle plus honorifique et réduit aux illuminations lors des fêtes de 1770 semble confirmer le faible souvenir qu'il a laissé dans l'histoire des décors de scène. De manière générale, les décorations de 1770, souffraient d'une certaine monotonie : elles avaient été conçues et peintes

---

<sup>374</sup> P.323 Mardi 7 avril 1772.

<sup>375</sup> P.147 Lundi 8 octobre 1764, Fontainebleau.

<sup>376</sup> P.110 Samedi 26 mars 1763. —les Slodtz sont critiqués par La Ferté : "*Hier matin, J'ai également visité les décorations, et je n'ai pas été émerveillé de la Mosquée de Scanderberg que j'ai ouï beaucoup vanter.*" Le décor du *Temple de Minerve* des Slodtz, que nous pouvons juger à travers leurs maquettes et les vestiges, comparé à celui de l'Opéra en 1721 que réalisa Servandoni, ne fait pas le poids., même si les scènes sont de taille et structures différentes, le concept de Servandoni s'impose face aux décors standardisés des Slodtz, et plutôt conservateurs. L'italien ménage des espaces complexes pour l'action, et produit un effet illusionniste supérieur en donnant l'impression que l'architecture se continue en hauteur au-delà du cadre de scène.

<sup>377</sup> P.156 Dimanche 24 février 1765 : "*On a donné à la Cour, jeudi, Le Siège de Calais[...]. L'essai des décorations de M. Challe, dans cette pièce, n'a pas été heureux.*"

dans la précipitation, pour une scène dont personne n'avait l'expérience, sur les recommandations d'Arnoult, homme de terrain pour les charpentes et machines mais sans doute guère artiste <sup>378</sup>.

## **d) Les rapports difficiles de La Ferté et de Marie-Antoinette**

Il n'est pas possible, dans le cadre de cette étude sur les espaces, d'ignorer le point de vue de La Ferté sur l'archiduchesse autrichienne Marie-Antoinette, qu'il va inclure dans sa réprobation générale des dépenses excessives.

Le degré de son hostilité se devine à la sélection des mentions de Marie-Antoinette dans le *Journal*. Tant qu'elle reste Dauphine, elle n'y fait que de très rares apparitions, en ce qui touche les spectacles, contrairement à la Dauphine précédente, plutôt aimée de La Ferté. Lors du mariage, elle n'a droit d'emblée qu'à une remarque peu obligeante et d'une injustice flagrante, sur son incapacité à apprécier *Persée* : " *Mme la Dauphine n'a pas paru y prendre goût. Il est vrai que c'est un opéra bien sérieux pour quelqu'un qui ne connaît pas encore le spectacle et qui n'aime pas la musique*" <sup>379</sup> Sa formation scénique à Vienne, figurée sur le tableau de Weikert où elle interprète *Le Triomphe de l'amour* le 24 janvier 1765, ballet monté pour les noces de l'Empereur, l'enseignement qu'elle reçoit de Noverre, les saisons organisées par le chancelier Kaunitz, et son futur mécénat en tant que Reine nous interrogent sur les intentions de La Ferté. Une autre source <sup>380</sup> rapporte au contraire qu'elle apprécia beaucoup la représentation d'*Athalie*, sans doute avec *Castor* le seul grand spectacle réussi du cycle. Elle apparaît encore discrètement lors du voyage de Fontainebleau de 1772 <sup>381</sup>, quand elle exprime avec le Roi leur satisfaction pour *Tom Jones* et son ballet. Mais dès décembre 1773 <sup>382</sup> elle se heurte au Maréchal de Richelieu et entre en rivalité avec lui lorsqu'elle propose une gratifica-

---

<sup>378</sup> P.278 Dimanche 10 juin 1770. — "*Hier, Castor et Pollux. Ce spectacle, si beau par lui-même, a été trouvé superbe, tant pour la partie des habillements que pour celle des décorations, surtout la dernière. Il n'y aurait eu rien à désirer, s'il y eût eu un peu moins d'égalité dans les arbres des Champs-Élysées.*"

<sup>379</sup> P.274 Vendredi 18 mai 1770.

<sup>380</sup> *Journal de Musique* mai 1770 p. 44-45, après avoir évoqué "*l'enchantement*" du spectacle d'*Athalie* et la qualité de l'orchestre, notamment sa précision dans les nuances de piano et forte, conclut : "*Madame la Dauphine, touchée de l'ardeur et de l'enthousiasme, avec lesquels on cherchait à lui rendre une partie du plaisir que cause sa présence, n'a pu s'empêcher de donner plusieurs marques publiques de sa sensibilité.*"

<sup>381</sup> P.331 Lundi 16 novembre 1772.

<sup>382</sup> P.358-359.

tion à un ancien acteur des Italiens pour jouer à la Cour, et a le dessous. On devine donc que face à la Du Barry devenue la favorite en titre elle tente de se faire sa place. Le Lundi 7 février 1774, dans un contexte financier catastrophique, elle se retrouve de pair avec cette dernière dans le commentaire aigre de La Ferté, "*Nos chefs sont, d'ailleurs, fort en mouvement tant pour les bals chez Mme la Dauphine, que pour les petits spectacles chez Mme Du Barry*"<sup>383</sup>.

Dès qu'elle devient Reine, et dès janvier 1775, Marie-Antoinette est dans le *Journal* clairement l'objet d'une hostilité à peine atténuée de la part de La Ferté : "*On a été très occupé, aux Menus, de tous les habits de quadrille ordonnés par la Reine pour son bal qui doit avoir lieu demain, ce qui ne laisse pas d'occasionner une dépense assez importante, vu la quantité de plumes et de dorures fines ordonnées par Sa Majesté*"<sup>384</sup>. Devant le bilan des frais, en mars La Ferté tente de mettre en garde le Duc de Duras, Premier Gentilhomme de la Chambre, contre la Reine : "*je l'ai fort exhorté de se tenir en garde sur toutes les demandes qui pourront lui être faites, surtout pour la fête de Marly où l'on se propose déjà de donner une loterie pour les dames de la Cour*"<sup>385</sup>. Non seulement ses dépenses pour les bals, mais aussi celles pour les spectacles vont être systématiquement fustigées par La Ferté, qui rappelle sans cesse que l'on n'a pas d'argent. A Choisy après un spectacle, alors même que la Reine vient d'en exprimer sa satisfaction à La Ferté, il ne se prive pas de lui en faire la remontrance de vive-voix, comme si elle était encore une gamine immature, appuyé par Duras nommé Maréchal : "*M. le maréchal de Duras a fort appuyé ces réflexions*"<sup>386</sup>. Or à la lecture de son *Journal*, on voit qu'il n'a cessé de contrecarrer les rumeurs de la ville quant aux prétendues dépenses gigantesques des Menus pour les Spectacles de la Cour, il semblerait donc qu'il ne soit pas dans le parti de la ville qui s'oppose à Marie-Antoinette, et même avant l'avènement, dans celui de la Du Barry, et que son jugement soit "objectif". Il semble aussi que La Ferté associe assez vite le jeune Louis aux dépenses de son épouse, comme s'il vivait dans son ombre et sa folie dépensière, celle-ci ne faisant que renchérir sur les caprices du Prince : "*Le Roi a ordonné lui même qu'on fît, pour la tragédie de Menzikoff qui a été donnée vendredi, tous les habits à ses dépens. Enfin la Reine ayant désiré, à la suite de cette tragédie, un bal-*

---

<sup>383</sup> P.362.

<sup>384</sup> P.378 Dimanche 15 janvier 1775.

<sup>385</sup> P.379 Samedi 25 mars 1775.

<sup>386</sup> P.388 Samedi 7 octobre 1775.

let" <sup>387</sup>. Le couple récidive par une "*gratification extraordinaire de 1200 livres pour le sieur Nival, musicien de la Reine, et enfin pour faire faire au sieur Lekain un habit magnifique dont le Roi lui fait présent*" "*Tout cela ne s'accorde pas toujours avec les projets d'économies qu'on a en vue*" <sup>388</sup>. 1776 n'échappe pas aux critiques, avec les spectacles à Trianon et le programme coûteux de Fontainebleau, dont d'ailleurs il ne précise pas le commanditaire. En 1777 La Ferté constate implicitement que la Reine n'a pas entendu la leçon qu'il lui avait donnée et continue de se montrer faible face aux gratifications exorbitantes, il demande au Maréchal "*de représenter à Sa Majesté qu'on abusait de ses bontés*" <sup>389</sup>.

Cette hostilité aux dépenses de la Reine, dont il persiste à souligner, discrètement, qu'en dernier ressort c'est le Roi qui paie et décide, se répercute sur celle qu'il éprouve à l'encontre de Gluck ; il s'oppose en vain à la programmation d'*Iphigénie en Aulide* à Fontainebleau la même année 1777, et, "*pour éviter au roi une dépense inutile*" tente d'empêcher Gluck (conscient des difficultés financières de la Cour) de séjourner à Fontainebleau, dans un échange de lettres dont l'ironie est à peine voilée: "*M. Gluck m'a fait demander comment et par qui il serait logé, nourri et payé à Fontainebleau, voulant s'assurer de tous ces objets avant de se rendre ici. Il a ajouté que, si l'on n'avait pas besoin de lui, il profiterait du beau temps pour retourner en Allemagne*" - "*J'avais, en conséquence, fait répondre à M. Gluck que, comme son opéra avait été joué longtemps à Paris, et qu'il était parfaitement su, nous ne voulions pas abuser de sa complaisance en l'empêchant de profiter du beau temps pour se rendre à Vienne*" <sup>390</sup>. En vain, et La Ferté se met à dos la Reine, en créant un incident diplomatique entre la France et la Maison d'Autriche : "*M. Gluck, peu content de ma réponse, qui ne s'accordait point avec ses vues, a jugé à propos de faire dire à la Reine, par M. le comte de Mercy, ambassadeur de l'Empereur, que je lui avais mandé crûment qu'on n'avait pas besoin de lui. J'ai cherché presque inutilement à me justifier d'un pareil mensonge*". La Ferté se venge en empêchant une seconde représentation.

On ne peut que constater l'incompréhension visible de La Ferté qui n'accepte plus la tradition de mécénat des Rois de France, et encore moins la culture de Cour qui était celle des Habsburg, au nom du réalisme économique.

---

<sup>387</sup> P.389 Lundi 13 novembre 1775 - Tragédie de La Harpe qui ne fut point représentée au Théâtre-Français.

<sup>388</sup> P.390 24 décembre 1775 .

<sup>389</sup> P.404 Samedi 15 février 1777 et samedi 22; de même le 15 mars 1777 pour un opéra de Grétry.

<sup>390</sup> P.406 Samedi 1er novembre 1777.



Le 31 juillet de la même année 1777, après avoir appris que la Reine donnait des fonds à son maître de harpe Hinner pour "*se perfectionner en Italie*", recevant le programme retenu par la Reine pour Fontainebleau, il montre perfidement au roi le montant des dépenses, afin que celui-ci décide en dernier lieu, en fonction des dépenses de son épouse.<sup>391</sup> Nous avons là une seconde preuve de la volonté de Marie-Antoinette, après le répertoire de Fontainebleau en 1776 dont les archives de la Comédie Française laissent une trace, d'imposer ses choix pour les Voyages de la Cour, ces villégiatures festives. Mais Laxenburg est fort loin...

En février et mars 1778, les critiques surgissent à nouveau contre les "*Bals particuliers*" de la Reine et l'utilisation des fonds des Menus, La Ferté constate que l'appartement de la Reine n'étant pas assez grand, on monte le bal dans la salle de Comédie, et celle-ci n'étant pas assez vaste, on monte alors le bal dans le Salon d'Hercule : "*Les habits de la couturière de la reine n'ont pas été trouvés merveilleux Nous ne les en paierons pas moins, ainsi que toutes les autres dépenses de ce bal. Je ne sais si le résultat de ces plaisirs amusera beaucoup M. le Directeur général des Finances*"<sup>392</sup> .

La décision de faire construire la Salle de Marly est explicitement attribuée à la Reine - "*Ce qui est fâcheux, c'est que cela se passe à un moment où l'on est très embarrassé pour payer les fournisseurs et autres*"<sup>393</sup> . Les spectacles qui vont suivre en août à Choisy et à l'orangerie de Versailles, suscitent la même désapprobation<sup>394</sup>, et La Ferté fait le bilan de ces quatorze spectacles en novembre<sup>395</sup> .

Les critiques pleuvent durant l'hiver 1779, avec le théâtre dans l'appartement de la Reine qui a accouché (pratique pourtant banale à la Cour d'après les archives, comme cela a été montré dans la seconde partie), et l'agrandissement de Marly, qui n'est pas payé; autrement dit juste après avoir soldé à son avantage la dette de 2.500.000 livres des années précédentes, la Cour vit immédiatement de nouveau à crédit.

---

<sup>391</sup> P.409 Jeudi 31 juillet 1777.

<sup>392</sup> P.415 Dimanche 1er mars 1778.

<sup>393</sup> P.418 Vendredi 12 juin mai 1778.

<sup>394</sup> P.419 Mardi 1er septembre 1778. et p.419 Dimanche 27 septembre 1778.

<sup>395</sup> P.420 Jeudi 13 novembre 1778, et p.419 Samedi 10 octobre 1778 La Ferté refuse les 80.000 livres qui lui sont accordés à titre personnel pour dédommager les fournisseurs qui perdent suite au solde des 2 500 000 livres de dettes des Menus pour 1774, 1775, 1776, soldés à perte par Necker.

En 1780, alors que l'administration des Menus est réorganisée et que La Ferté va devoir faute de temps cesser son *Journal*, il règle avec Necker une ligne de conduite pour les dépenses en spectacles de la Reine à Trianon, dans son nouveau théâtre : "*J'ai vu M. Necker pour lui demander la conduite que je devais tenir pour les spectacles que la Reine se propose de donner sous peu à Trianon. Il m'a dit d'en faire mon affaire particulière, pour en arranger ensuite le payement avec lui. J'ai donné en conséquence les ordres nécessaires.*" <sup>396</sup>. On ne touche pas. Chasse gardée. Le prudent et diplomate banquier suisse Necker met fin à ce désaccord entre l'Intendant et sa Reine. Pâris, qui va jouer un rôle régulier dans la conception des salles et décors, saura comprendre les désirs de Marie-Antoinette, et surtout mettre à son service ses talents d'architecte-ingénieur.

En conclusion, la programmation tant *ordinaire* qu'*extraordinaire* des spectacles de la Cour apparaît comme un compromis permanent entre d'une part, les contraintes des lieux, des équipements, des stocks de décors et habits, et des disponibilités des artistes, et d'autre part les velléités et goûts de divers commanditaires, parfois en conflit direct, et à divers échelons. Si l'accès au *Journal* et son fichage sont commodes, la masse des pièces d'archives dispersées sous diverses rubriques implique, pour une meilleure appréhension de cette chaîne décisionnelle et de ses implications sous les deux derniers règnes, un inventaire détaillé et une mise en relation facilitée par une base, ne serait-ce que photographique. C'est cette première pierre qu'a tenté de poser la présente thèse.

---

<sup>396</sup> P.443 Lundi 1er mai 1780. Necker venait de créer en janvier, afin de réduire les dépenses de la Maison du Roi, le *Bureau général d'administration des dépenses de la Maison du Roi et de la Reine*, qu'il dirigeait avec le Secrétaire d'État à la Maison du Roi.



## Chapitre 2 :

# une difficile ambiance de travail

### *1) Le rôle des Premiers Gentilshommes de la Chambre, de La Ferté, Pâris etc.*

Toutes les pièces majeures des archives, et dès les premières années conservées, portent la mention de l'ordre des Premiers Gentilshommes. Quelle que soit la part réelle prise dans les décisions concernant la programmation, il est évident qu'ils jouent un rôle prépondérant.

En 1670, pour *Le Bourgeois Gentilhomme* donné à Chambord, l'*Etat des dépenses* cote O/1/2984 stipule à la dernière page "*Nous Louis Marie D'Aumont de Rochebasson duc et pair de France Premier Gentilhomme de la chambre du roi certifions avoir ordonné la dépense contenue au présent état et l'avoir arrêtée pour Sa Majesté à la somme de 2384 livres 18 sols fait à Paris le février 1671 (signé Le Duc D'Aumont)*" - "*Enregistré au contrôle général de l'argenterie par moi Intendant et contrôleur générale de ladite argenterie et des Menus Plaisirs et affaires de la Chambre de Sa Majesté*" etc. Les mentions des Gentilshommes en charge et des Intendants se poursuivront jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, même si les fonctions de l'Intendant évoluent.

Une lecture attentive du *Journal* de La Ferté, en retenant les observations qui touchent le rôle des Premiers Gentilshommes de la Chambre, permet d'apporter un éclairage, pour une période de vingt cinq années, sur leur décisions et plus encore leur comportement<sup>397</sup>. Aucune

---

<sup>397</sup> Voir également l'étude de Marc-Henri Jordan dans le Catalogue de l'exposition de Fontainebleau, p.19-25.

source d'archive ne m'a encore confirmé directement les critiques de l'Intendant, mais la multitude des dépenses référencées plaide en faveur de sa version.

Le principe qui accorde à vie la charge honorifique de Premier Gentilhomme de la Chambre du Roi, et son corollaire, à savoir être l'ordonnateur à la fois de l'Argenterie et des Fêtes et Spectacles, n'est pas sans poser un problème, en imposant un comportement à vie. Et ces Gentilshommes, au XVIII<sup>e</sup> siècle, ont eu la vie longue. Les Ducs de Duras, D'Aumont, le Maréchal de Richelieu, sont des figures que l'on voit constamment sous Louis XV puis Louis XVI. Cette longévité dans la charge devrait accorder le bénéfice de l'expérience, avec l'assurance de la stabilité des pratiques, et de leur amélioration au fil du temps. Cette longévité a aussi, comme pour le Monarque de droit divin, la contrepartie d'une absence de risque quasi-totale dans l'exercice du pouvoir. Un autre principe régle, par souci d'équilibre et de juste partage de ces charges hautement honorifiques, tels les consuls romains, la prise de fonction : chacun des quatre Gentilshommes assure à tour de rôle la charge d'une année civile à la tête de l'Argenterie et des Menus Plaisirs. Les occasions d'entrer en "concurrence", voire de critiquer le prédécesseur, ne manqueront pas, et de plus, du fait de la répartition de fonctions à partir des années 1760, ces Gentilshommes peuvent se retrouver en collaboration, ou, plus souvent, en rivalité directe dans la même année. De cela, le *Journal* dresse un tableau révélateur. Une gradation dans la nuisance peut se distinguer entre D'Aumont, Duras et Richelieu, les trois cibles les plus fréquentes de La Ferté. A travers les fréquentes et régulières observations sur eux, on peut dégager plusieurs traits de comportement récurrents qui vont grever lourdement la gestion des lieux de spectacle. La Ferté, selon ses dires, n'est pas le seul à critiquer cet état de fait, le Secrétaire d'Etat de la Maison du Roi partage son point de vue <sup>398</sup> .

Ces Messieurs se targuent de choisir le programme et d'avoir donc toutes les compétences pour apprécier la valeur, l'opportunité et la faisabilité de leur programmation sur les différentes scènes, Versailles, salles de comédie et Grand Théâtre, et théâtres de villégiature, Fontainebleau, Choisy, quand une favorite ou Marie-Antoinette ne s'imposent pas. Leur habitude est de modifier constamment le programme, ce qui occasionne à La Ferté (et aux Menus) un travail supplémentaire. Les exemples en sont nombreux, je cite le cas du voyage de Fon-

---

<sup>398</sup> P.107 Mercredi 2 mars 1763. "*Je me suis rendu, ce matin, chez M. le comte de Saint-Florentin, où je suis resté enfermé avec lui, pour la révision des comptes de 1760. Bien m'en a pris de m'être mis par mon travail assez au fait pour avoir été en état de lui répondre tout de suite sur les différents éclaircissements qu'il m'a demandés. C'est, je crois, la première fois, qu'il travaille avec un Intendant des Menus. Il m'a bien fait sentir que nous devons être plus aux ordres du ministre qu'à celui des Premiers Gentilshommes de la Chambre, dont nous avons été créés les contrôleurs et les contradicteurs. Il s'en faut bien que les choses soient ainsi aujourd'hui.*"

tainebleau de 1762 avec les modifications apportées le 30 septembre par le duc d'Aumont pour Fontainebleau <sup>399</sup>.

Il en est de même avec le Maréchal de Richelieu en 1765 <sup>400</sup>, au point que son "col-lègue" intervient : "*M. le duc d'Aumont m'a aussi recommandé de faire sentir à M. le maréchal l'impossibilité de donner une aussi grande quantité de spectacles que celle qu'il projette pour Fontainebleau.*" <sup>401</sup>. Il faudra une visite aux magasins pour que face aux gens de l'art, Arnoult machiniste, Levêque garde des magasins, Boquet peintre, qui lui démontrent qu'il faudra plus de 400 habits neufs et 39 décorations neuves, pour qu'il cède : "*il s'est retiré sans mot dire*". Il récidive dès septembre en ajoutant *La Fée Urgèle* opéra-comique du sieur Favart, où il y a des chœurs et un ballet, qui doivent être dans le costume du temps du roi Dagobert. Ce Maréchal s'entête en 1769 à vouloir produire *La Princesse de Navarre*, à grands frais, ouvrage qui aurait eu peu de succès en 1745 selon La Ferté, et surtout dont Madame Adélaïde ne veut pas, en raison du mauvais souvenir du décès de la première épouse de son frère après le mariage. En 1773 il sera encore incapable fixer en temps un programme décent pour Fontainebleau et La Ferté de guerre lasse envoie à la rescousse les comédiens eux-mêmes <sup>402</sup>. L'attitude n'a pas changé au cours même du Voyage, le Maréchal tenant à sa popularité auprès de la Cour ou du Roi (qui est ce "on" ?) remplace une partie du programme: "*Comme on s'est plaint qu'il y avait trop de tragédies sur le répertoire, M. le maréchal y a substitué des comédies; ainsi voilà déjà des changements.*"<sup>403</sup>. La mauvaise foi de ce Maréchal est l'un des reproches que lui fait l'Intendant. "*Jeudi, l'on a donné le Médecin par occasion et la Folie du jour. Ces deux pièces, que M. le maréchal s'était vanté de faire revivre au théâtre, n'ont pas plu, et Mgr le Dauphin lui en ayant fait reproche, j'ai appris qu'il n'avait point hésité à ré-*

---

<sup>399</sup> P.84-85 Jeudi 30 septembre 1762 Fontainebleau : "*M. le duc d'Aumont m'a envoyé un nouveau répertoire des pièces de la Cour, pour lequel j'ai été obligé de changer pour la troisième fois toutes mes opérations, et de faire un travail inconcevable, que je viens enfin de faire arrêter définitivement par M. le duc d'Aumont.*" Même comportement en décembre, Lundi 27 décembre 1762. — "*M. le duc d'Aumont ayant décidé de donner la décoration en diamants, j'ai passé hier toute la journée dans les différents magasins pour presser les ouvriers qui seront obligés de passer les jours et les nuits.*"

<sup>400</sup> P.153 Lundi 28 janvier 1765 pour les spectacles "*M. le maréchal changeant de projet du soir au lendemain*".

<sup>401</sup> P.171 Samedi 31 août 1765.

<sup>402</sup> P.350 Samedi 10 juillet 1773.: "*J'ai engagé, hier, les comédiens français qui ont été chez M. le maréchal, à lui demander un arrangement définitif pour le répertoire de Fontainebleau, en lui présentant tous les projets qu'il a successivement arrêtés et changés. Il a été enfin obligé de supprimer beaucoup de pièces qu'il avait choisies, et qu'il était impossible de donner à la Cour, à cause de leur style et de leur mauvais ton*".

<sup>403</sup> P.353 Dimanche 17 octobre 1773.

*pondre que ce spectacle n'était point de son choix, et qu'on ne le consultait sur rien, tandis que je pouvais prouver au besoin à Mgr le Dauphin, par vingt-cinq répertoires corrigés de la main de M. le maréchal, toutes les bonnes pièces qui lui ont été proposées et qu'il a toujours rejetées pour ne prendre que de mauvaises choses, ou trop rebattues, malgré toutes les représentations qui lui ont été faites. Mais le plus sage est de souffrir jusqu'à la fin ces injustices et ces mauvais procédés."* De fait le Maréchal commence à régulièrement subi des critiques de la part de la famille royale <sup>404</sup>.

De manière générale, ces Gentilshommes tiennent à des ouvrages qu'ils souhaitent imposer envers et contre tous, sans considération pour les contraintes d'exécution, de délai de préparation, de budget. Le mariage de 1770 va être l'occasion d'une surenchère, où cette fois le Duc d'Aumont, avec sa fille la Duchesse de Villeroy qui vont mener le jeu : "*Depuis plus de trois semaines, nous avons été continuellement occupés de répétitions pour les spectacles du mariage, et de faire et refaire de nouveaux projets, de sorte qu'après un travail et des écritures à l'infini, je me trouve ne pas être beaucoup plus avancé qu'il y a six mois. Les continus changements d'avis me mettent dans l'impossibilité de faire commencer les décorations et les habits, chose cependant aussi importante que pressée, car les dépenses augmenteront si l'on attend au dernier moment. Les ouvriers seront alors plus difficiles et plus chers. J'ai remis, sur tout cela, mes observations par écrit à M. le duc d'Aumont.*" <sup>405</sup>. Les rivalités pour se faire valoir apparaissent à la lecture de la note du *Journal* p. 279 en date" du Mercredi 19 juin 1770 : *Nous avons eu, ces jours-ci, plusieurs répétitions de Tancrede et de La Tour Enchantée, production de Mme de Villeroy. M. le duc d'Aumont aurait bien désiré se reposer sur ses lauriers en finissant par Castor. Cela eût été bon même au point de vue de l'économie. Mais Mme la duchesse et M. de Bombelles, qui veut qu'on voie manœuvrer ses soldats dans un tournoi, n'ont jamais voulu y consentir. Cette manœuvre me paraît, jusqu'à présent, très froide. On a fait venir de Paris des espadonneurs, mais ils étaient si insoutenables que l'on a été obligé d'en revenir aux danseurs."* La précipitation dans la préparation de cet ouvrage est telle que des gardes seront blessés lors de la figuration des Géants, par méconnaissance des

---

<sup>404</sup> P.358 Dimanche 12 décembre 1773. "*On a joué, au petit théâtre, mardi, L'Irrésolu et Don Pasquin d'Avalos (Don Pasquin d'Avalos, comédie en 1 acte, en vers, de Montfleury, 1673. Les grosses plaisanteries de cet ouvrage avaient choqué la Cour). M. le maréchal a reçu de grands reproches de la famille royale sur cette dernière pièce qu'il a voulu absolument faire jouer.*"

<sup>405</sup> P.258 12 décembre 1769.

trappes. *"les décorations qui avaient été fort bien aux répétitions, ont été tout de travers. Il y avait plus de 800 personnes sur le théâtre qui embarrassaient les machinistes, M. de Bombelles ayant voulu absolument, malgré mes observations, employer un nombre prodigieux de ses soldats. [...] L'on a tout précipité, puisque, huit jours auparavant, les décorations étaient à peine commencées. Mme de Villeroy n'a même fait venir la musique des ballets que la veille de la première répétition."*

Cette surenchère se poursuit encore à l'automne de 1770, quand le Duc d'Aumont s'entête à vouloir produire *Linus*, avec l'aide de Duras <sup>406</sup>.

Un état dans l'état royal, c'est ce qui ressort de l'observation de La Ferté l'année suivante, alors que cette fois c'est le Duc de Duras qui ne prend pas en compte le surcroît de travail nuit et jour qu'occasionnent les changements de spectacle qu'il ordonne, quand le voyage de Fontainebleau va bientôt commencer <sup>407</sup>. *"Je n'ai pu m'empêcher d'en faire mes représentations à M. de Duras, ainsi que sur la fatigue continuelle et la perte de temps que m'occasionnent toutes ces variations. Mais à cela on m'a répondu que le Roi est bien le maître d'avoir les spectacles qu'il désire. Je le sais et rien n'est plus juste, si c'est, en effet, le Roi qui demande ces changements ; mais je n'en crois rien et je commence à avoir assez d'usage de la Cour, pour savoir que l'on fait souvent dire au Roi des choses auxquelles il n'a pas pensé une minute."*

La Ferté paraît, à travers son *Journal*, rendre grandement responsables des frais indésirables pour les spectacles les premiers Gentilshommes. *"Je me suis rendu, ce matin, chez M. le comte de Saint-Florentin, où je suis resté enfermé avec lui, pour la révision des comptes de 1760. [...] Il m'a bien fait sentir que nous devons être plus aux ordres du ministre qu'à celui des Premiers Gentilshommes de la Chambre, dont nous avons été créés les contrôleurs et les contradicteurs. Il s'en faut bien que les choses soient ainsi aujourd'hui."* <sup>408</sup>. Toute la faiblesse des subtils équilibres de pouvoir sous l'Ancien Régime apparaît dans ces termes. Le Ministre

---

<sup>406</sup> P.297 Lundi 6 mai 1771..: " M. le duc m'a appris qu'il faisait retravailler à *Linus*, qu'il veut faire donner par M. de Duras sur le grand théâtre à la fin de cette année, ce qui me fâche, parce que cela fait une planche pour donner sans nécessité de grands spectacles à Versailles."

<sup>407</sup> P.126 Vendredi 30 septembre 1763.

<sup>408</sup> P.107 p.108 Mercredi 2 mars 1763.



secrétaire de la Maison du Roi <sup>409</sup>, homme au parcours exemplaire et serviteur éclairé de l'Etat, se considère d'abord comme le supérieur hiérarchique de l'Intendant des Menus Plaisirs, les Gentilshommes ayant un rôle de proposeurs d'initiatives artistiques et curiales en tant que proches du Roi, leur statut leur conférant l'accès privilégié à la Chambre du Monarque de droit divin.

Leur rôle néfaste se manifeste encore sous d'autres aspects.

Ils perturbent le bon fonctionnement des travaux préparatoires dans les ateliers ou les salles, et celui des répétitions en amenant trop de visiteurs, leur intention étant sans doute de se faire valoir auprès de leurs relations et d'une audience plus générale, qui peut aller jusqu'aux évêques à Fontainebleau en 1763, afin de montrer la belle décoration de diamants dont le duc de Duras est le commanditaire <sup>410</sup>. Le Maréchal de Richelieu n'est pas en reste, en 1769 pour la distribution des billets lors du mariage du duc de Chartres, où l'on apprend par La Ferté qu'il avait déjà sévi pour le mariage du Dauphin au Grand Manège <sup>411</sup>. Et le duc d'Aumont tient à manifester publiquement la qualité avec laquelle il rend ses services au monarque en ouvrant sans limite les portes du Grand Théâtre lors de la première répétition générale du 28 mars 1770, qui avait pour objet de faire l'essai de l'acoustique de la salle et vérifier la bonne répartition des ensembles vocaux et instrumentaux <sup>412</sup> *"Nous avons eu, mercredi, répétition générale au nouveau théâtre pour y essayer l'effet des voix, des chœurs et des symphonies. Il y a eu un concours de monde si prodigieux, M. le duc d'Aumont ayant cru inutile de faire donner des billets, que toutes les portes ont été forcées et que nous avons eu mille peines à pénétrer dans la salle et faire placer tout le monde. Au reste, autant qu'il a été possible d'en juger, la salle est assez favorable pour les voix et pour la musique."* Surchargée de public, la salle ne

---

<sup>409</sup> Louis III Phélypeaux, comte de Saint-Florentin, 1705-1777, marquis (1725) puis duc (1770) de La Vrillière, secrétaire d'État de la Religion prétendue réformée et franc-maçon. Chancelier et garde des Sceaux de l'Ordre du Saint-Esprit, il fut Ministre d'État en 1761 et secrétaire d'État à la Maison du Roi de Louis XV de 1749 à 1775, détenant le record de longévité ministérielle soit 50 ans. Après le renvoi de Choiseul en 1770, il fut brièvement secrétaire d'État aux Affaires étrangères du 24 décembre 1770 au 6 juin 1771. Une correspondance est conservée aux Archives Nationales, cote 463AP/1, que je n'ai pas consultée encore.

<sup>410</sup> P.128 Samedi 22 octobre 1763. — On a été fort occupé au château, et surtout hier, des répétitions de *Scanderberg* où M. le duc de Duras, contre mon avis, a fait entrer autant de monde qu'à une représentation, ce qui nuit beaucoup au bien des répétitions. Il a voulu même que tous les Évêques qui sont à Fontainebleau vissent la décoration en diamants. Il a fallu laisser en conséquence tout allumé..

<sup>411</sup> P.246 Vendredi 7 avril 1769.

<sup>412</sup> P.266 Samedi 31 mars 1770.

rend pas la même sonorité qu'avec le public des invités d'honneur seuls admis lors des Fêtes en présence de Sa Majesté, du Dauphin et de la Dauphine. Sans prendre en compte la leçon, le duc d'Aumont récidive pour les répétitions de *Persée*<sup>413</sup>. Une telle attitude frise l'inconscience et l'incompétence, et l'on ne s'étonnera pas que dans un concours de circonstances aussi défavorables, la première de *Persée* ne se soit pas parfaitement déroulée. La grenouille qui veut se faire aussi grosse que le boeuf. Les critiques des Grands de la Cour qu'on lit chez un La Fontaine ou un La Bruyère ne sont pas si anachroniques en 1770.

Le Maréchal de Richelieu, né en 1696, est l'objet d'accusation de sénilité à plusieurs reprises dans le *Journal*, ainsi en 1772 : "*M. le maréchal que j'ai trouvé avec la demoiselle Colombe, débutante aux Italiens. Il est émerveillé de son prétendu talent, au point qu'il lui a dit, devant moi, qu'il voulait lui faire répéter un de ses rôles. Doit-on s'étonner si un Intendant des Menus est si peu en mesure de faire tout ce qui conviendrait pour le bien des spectacles, lorsqu'un grand seigneur, et de l'âge de M. de Richelieu, veut descendre à faire répéter des rôles à une débutante ?*"<sup>414</sup>.

Les conflits entre Grands sont réguliers, et ne font qu'entraîner une paralysie de l'administration des Menus, par exemple au sujet des acteurs qu'ils protègent, ce qui peut avoir des répercussions importantes sur le spectacle lui-même, et son esthétique. C'est le cas pour le choix du Maître de ballet qui composera les chorégraphies de *Sabinus* en 1773 pour le cycle de spectacles célébrant le mariage du Comte d'Artois.<sup>415</sup> . Tenter une collaboration forcée entre des danseurs à l'ego susceptible comme Laval et surtout Vestris, avec l'étoile montante de Gardel (le futur créateur du *Déserteur*) était une erreur, en voulant réunir sur la même

---

<sup>413</sup> P.268 Dimanche 6 mai 1770. "*Depuis notre établissement à Versailles, nous avons eu deux répétitions de Persée. M. le duc d'Aumont ayant voulu laisser entrer tout le monde sans billet, il y a eu une foule horrible. Les loges contenaient au moins le double de personnes qu'il n'y en aura aux représentations*".

<sup>414</sup> P.330 Mardi 8 septembre 1772. Voir son récit d'une scène grotesque page 350 Samedi 10 juillet 1773. "*J'ai engagé, hier, les comédiens français qui ont été chez M. le maréchal, à lui demander un arrangement définitif pour le répertoire de Fontainebleau, [...] Cette assemblée a été peu décente, car les comédiens étaient comme pair à compagnon avec lui, les uns le prenant par le bras et lui demandant à déjeuner, les autres des bonbons. Il a été leur chercher des confitures et des dragées qu'ils s'arrachaient les uns aux autres. Je rougissais pour lui de cette scène indécente à son âge et dans son rang. Après cela, il fait beau voir un Intendant des Menus vouloir faire respecter l'autorité des supérieurs dans leur assemblée particulière.*"

<sup>415</sup> P.351 Mardi 3 août 1773 : "*M. le maréchal m'a donné l'ordre de faire faire les ballets des spectacles du mariage par les sieurs Vestris et Dauberval conjointement avec le sieur Laval. Mme Du Barry et M. le duc de Duras n'approuvent pas cet arrangement qui ne peut qu'occasionner de l'embarras et de la tracasserie ; c'est ce qui est arrivé. Ayant fait part, hier, aux sieurs Laval, Vestris et Gardel de cet ordre, le sieur Vestris est venu me retrouver, une heure après, pour me dire qu'il ne pouvait travailler sous le sieur Laval en qualité d'aide et qu'il demandait à faire un opéra seul ; le sieur Dauberval s'en est allé tout de suite à Compiègne et le sieur Laval m'a dit qu'il ne voulait point faire de ballet.*"

scène de prestige les stars de la danse. Un conflit du même ordre s'était déjà produit au printemps au sujet du choix des tragédiennes de la Comédie Française <sup>416</sup>, répétant le conflit de 1770, mieux connu, sur le choix de la Clairon ou de la Dumesnil pour le rôle d'Athalie lors du mariage du Dauphin; l'objectif était alors de présenter à l'Archiduchesse autrichienne la meilleure tragédienne française. Il avait fallu finalement en compensation proposer à Mlle Dumesnil de jouer dans *Sémiramis*, en laissant le rôle d'Athalie à Mlle Clairon, pourtant retirée.

On ne s'étonnera pas qu'au fil des années de cohabitation, le ton devienne parfois franchement virulent, et La Ferté partagé entre deux feux, essaie souvent de trouver une voie de sortie diplomatique du conflit, avec bien des difficultés, ces deux aristocrates de haut rang par leur naissance se prévalant chacun de leurs prérogatives, et s'accusant en sus entre eux de totale incompétence<sup>417</sup>.

## 2) *La contestation des sujets*

Avec une hiérarchie aussi peu crédible, on ne peut pas être étonné non plus de la contestation récurrente des sujets employés par les Menus pour les spectacles, en premier lieu les comédiens, danseurs et chanteurs des trois théâtres privilégiés, les Comédiens Français, les Italiens et l'Académie Royale de Musique. Les Italiens se sont le moins fait remarquer, ayant déjà à résoudre de gros problèmes de caisse dont La Ferté se fait écho. Par contre les Français et les sujets de l'Opéra ont fort caractère, sont en rivalité permanente entre eux, tout particulièrement les Français, et tentent régulièrement de dicter leurs exigences aux ordonnateurs des Menus.

Les revendications portent sur les gratifications et compensations; pour leur absence à

---

<sup>416</sup> P.349 Dimanche 27 mars 1773. : "*J'ai été fort occupé par une tracasserie qui s'est élevée entre M. le duc de Duras et M. le duc de Fronsac, au sujet d'une dispute de rôles entre la demoiselle Vestris et la demoiselle Raucourt. M. le duc de Fronsac, s'intéressant à cette dernière, l'a fait jouer au préjudice de la demoiselle Vestris, ce que M. le duc de Duras a trouvé très mauvais. Il s'en est plaint à M. le maréchal qui m'a chargé d'en parler à son fils pour lui dire qu'il avait tort et qu'il ne devait pas ainsi prendre parti pour faire une chose désagréable à M. le duc de Duras.*"

<sup>417</sup> P.289 janvier 1771 "*M. le maréchal m'a dit, notamment, qu'il n'entendait pas que M. le duc de Duras se mêlât d'autre chose que du service de Versailles, et il m'a chargé de l'en prévenir* p.289 Jeudi 24 janvier 1771 : "*J'ai vu, ce matin, M. le duc de Duras, qui s'est mis fort en colère après avoir lu la réponse de M. le maréchal. Il m'a dit que le Roi en déciderait; qu'il croyait valoir M. le maréchal par la naissance et le jugement, et qu'il était plus en état que lui de gouverner les spectacles ; que M. le maréchal donnait des ordres de débuts à tort et à travers à des sujets que le public sifflait.*"

la Ville et pour les répétitions, l'organisation des voitures pour les conduire à la Cour, que ce soit à Versailles, Fontainebleau ou Choisy, les conditions d'hébergement, et la distribution des rôles et des habits. Chaque comédien est tenant d'un "emploi", dont il tient à conserver le monopole pour certains rôles, tant à la Ville qu'à la Cour, ce qui rend l'établissement du programme plus difficile. Chez les sujets de la danse, toute tentative de répartition des rôles empiète sur leurs prérogatives, et occasionne un conflit, d'autant plus grave que les commanditaires sont en désaccord. Et les sujets, bien conscients de ces conflits internes de leurs supérieurs, jouent avec la situation pendant des années. Le risque de prison <sup>418</sup> ou d'amende ne les effraie pas vraiment, et tout ceci est parfaitement grotesque. Au voyage de Fontainebleau d'octobre 1765, La Ferté se plaint des revendications des Français, au sujet du retranchement des relais, et de musiciens du roi qui exigent une augmentation <sup>419</sup>. Leur rappeler qu'ils sont au service de la Cour et doivent laisser de côté leurs contradictions quand il s'agit de fixer le répertoire, qu'ils ne sont pas les décideurs, ne semble pas produire d'effet à long terme <sup>420</sup>. Les acteurs, surtout ceux qui occupent les premiers emplois, n'hésitent pas à mentir, sachant que le Maréchal de Richelieu se laissera persuader <sup>421</sup>. Les rivalités entre les acteurs ont parfois comme résultat de les exclure du voyage, et donc de modifier sensiblement la liste des ouvrages prévus, ainsi en 1770, ce nouveau conflit étant la conséquence de l'affaire Clairon pour sa participation à la représentation d'*Athalie* <sup>422</sup>. Derrière les états définitifs de représentations qui constituent la source de la base de données que je constitue, et qui offrent une apparence d'organisation réfléchie d'un répertoire, des remaniements, conflits et difficultés multiples se sont produits à répétition, dont les archives sont loin d'avoir gardé toutes les traces, et

---

<sup>418</sup> P.153 Lundi 28 janvier 1765-pour Guérin, musicien du Roi, "*qui m'avait demandé avec beaucoup d'arrogance le paiement de son voyage.*"

<sup>419</sup> P.172-173 Mercredi 9 octobre 1765.

<sup>420</sup> P.330 Mardi 8 septembre 1772.

<sup>421</sup> P.152 Lundi 7 janvier 1765. — "*Les comédiens français, malgré toutes leurs représentations, ont été forcés de jouer avant-hier, samedi, à Versailles, Athalie. Mlle Dubois a fait croire à M. le maréchal qu'elle avait passé la nuit pour apprendre son rôle; il lui a, en conséquence, promis une gratification de 600 livres. Les comédiens en ont eu encore plus d'humeur, disant que cela était d'autant plus mal placé qu'il y avait plus d'un an qu'on l'avait prévenue de se tenir prête pour ce rôle.*"

<sup>422</sup> P.280 Mercredi 25 juin 1770 : "*Il y a eu, lundi, à l'assemblée des Français, une grande discussion au sujet du répertoire de Fontainebleau. Les demoiselles Dubois et Vestris ont refusé de jouer dans les pièces où Mlle Clairon serait employée à la Cour. J'en ait écrit sur-le-champ à M. le maréchal à Compiègne. M. le duc d'Aumont, qui en est très justement piqué, m'a chargé de faire un nouveau répertoire où l'on pût se passer de ces demoiselles pendant tout le voyage". p.280-281 Samedi 28 juin 1770 : "D'après le désir de M. le duc d'Aumont, j'ai été deux jours chez Mme la duchesse de Villeroy, où nous avons arrêté le répertoire nouveau de Fontainebleau, de manière que les demoiselles Dubois et Vestris ne paraissent point de tout le voyage. C'est le moyen le plus sûr de les punir."*

dont le manuscrit original de La Ferté devait rendre compte en détail. L'autorité de l'administration royale apparaît à plusieurs reprises totalement remise en cause dans ce que La Ferté qualifie d' "*impertinences*", de "*dernière insolence*" et de "*mutinerie*" <sup>423</sup>. Même l'autorité du Secrétaire de la Maison du Roi, à laquelle sont soumis les membres de l'Académie Royale de Musique, ne parvient pas à s'exercer en 1763 <sup>424</sup> : "*J'ai vu, ce matin, M. le comte de Saint-Florentin qui a parlé avec beaucoup de fermeté, en ma présence, aux danseurs et danseuses de l'Opéra. Mais il n'a pu faire se soumettre les demoiselles Vestris et Allard.*" Ces incidents à répétition sont révélateurs d'une crise profonde de l'Ancien Régime, à laquelle l'Administration des Menus ne peut échapper.

---

<sup>423</sup> P.118 Jeudi 5.mai 1763 : "*J'ai été, hier matin, à Marly, rendre compte à M. le duc de Duras d'une nouvelle mutinerie des sujets de l'Opéra, qui ont décidé, même les figurantes, qu'ils ne danseraient point à la Cour, si on ne leur accordait pas les appointements qu'ils demandent. J'ai conseillé à M. le duc d'employer l'autorité du ministre, en l'engageant à faire un exemple qui put en imposer à tout le monde. Je lui ai fait sentir que c'était compromettre même MM. les Premiers Gentilshommes de la Chambre que de différer de couper court à de pareilles impertinences, surtout lorsqu'il s'agissait du service du Roi. Il en est tombé d'accord et m'a promis de voir M. le comte de Saint-Florentin*"

P.130-131 Dimanche 6 novembre 1763, *Castor et Pollux* à Fontainebleau : "*Les danseurs ont été de la dernière insolence, et M. le duc de Duras, dans la crainte de faire manquer le spectacle, a été obligé d'avoir l'air de ne pas s'en apercevoir. J'ai été obligé de suivre son exemple, mais je n'en ai pas été moins impatienté.*"

<sup>424</sup> P.118 Lundi 9 mai 1763.

## Chapitre 3 -

# Les finances : un problème récurrent, qui participe du processus général de l'endettement de la Maison du Roi

A la crise de la structure décisionnelle qui révèle au fil des règnes ses faiblesses s'ajoute une crise financière plus ou moins permanente au cours de tout le XVIII<sup>e</sup> siècle. La situation financière de la France se fragilise en effet, au point d'être l'un des éléments déclenchant la Révolution et l'abolition de l'Ancien Régime. Un examen des lieux de spectacle de la Cour et de leur histoire ne pouvait se faire sans prendre en compte ce contexte. La dernière étude majeure sur le sujet est celle de Marie-Laure Legay parue en 2011, *La banqueroute de l'état royal*. Le 16 août 1788, la dette publique est estimée à deux milliards de livres.

Dès sa prise de fonction, La Ferté, si l'on en croit son *Journal*, exerce un contrôle constant sur les frais, en tentant dans la mesure où les commanditaires le lui permettent, une réduction sensible des coûts annuels sans nuire à la richesse de spectacles destinés au Prince et à la Cour.

La Ferté apparaît au fil de son *Journal* comme un homme profondément attaché à la monarchie et regrettant le passé, avec les générosité des Grands, passé qu'il sait révolu. Il se montre alors sous le jour d'un homme des "Lumières", dans leur visage le plus matérialiste et contestable ; il prône ainsi la libre concurrence, en n'hésitant pas à faire des économies par la recherche de marchés hors de Paris et de la France, dans une démarche qui est celle que nous vivons aujourd'hui, la mondialisation; il évoque l'intérêt d'une salle de spectacle parisienne pour faire venir les étrangers et accroître la consommation (*sic*), ce dans un contexte où les entrepreneurs non payés par le Roi refusent de travailler, et où les prix augmentent en fonction du raccourcissement des délais et de la loi de l'offre et de la demande, comme pour les logements à Versailles pendant le mariage de 1770.

D'autres sources extérieures peuvent confirmer certains points, *Mémoires*, presse. Mais, ce qui peut jouer en faveur de la (relative) valeur du *Journal*, c'est que le dépouillement complet des archives non seulement atteste certaines décisions, certains actes qui y sont rapportés - une partie en a été souvent citée dans ce qui a été écrit sur la Cour - mais surtout ajoute nombre de petites informations sur la gestion quasiment à vue des spectacles à la Cour sous ces deux derniers règnes, au moins à partir des années 1760.

Les efforts de l'Intendant portent sur plusieurs domaines, comme la réduction des frais d'habits et de décorations, la réduction des frais directement induits par les voyages, la réalisation de salles permanentes ou réutilisables.

Comme un refrain, en contrepoint à ses récriminations contre les dépenses superflues dans une Maison du Roi en difficultés financières, reviennent des bilans des dépenses, où il porte à son honneur une somme moins considérable qu'on ne l'aurait craint.

On en trouve un exemple dès 1756 avec le *Le Bourgeois Gentilhomme*, donné "avec tous ses agréments" à Fontainebleau <sup>425</sup>. Effrayé du coût de fonctionnement du Grand Théâtre, il constate que ses relevés n'atteignent pas le montant des accusations portées contre la Cour, pour le Bal Paré de 1771 : "Comme on prétendait qu'il avait été employé plus de 10 000 livres de bougies, j'en ai fait faire ce matin le relevé qui s'est trouvé monter à 2 700 bougies, y compris le pourtour de la salle, c'est-à-dire à 675 livres de bougies" <sup>426</sup>. A l'automne 1771, achevant le bilan des Fêtes du mariage du Dauphin, il en conclut : "Quoique les dépenses de ladite année soient considérables, elles sont certainement bien au-dessous de ce qu'on raconte dans le public. Au reste, les constructions du théâtre, les décorations, habits, machines, etc., sont des objets réels qui restent et qui diminueront d'autant les dépenses de l'avenir. C'est même ce qu'on a déjà pu juger cette année." <sup>427</sup> .

---

<sup>425</sup> P.64-65 septembre 1756, à M. de Moras Contrôleur général des finances : "je lui démontrai par les états que ce spectacle ne faisait pas une dépense extraordinaire de cent louis".

<sup>426</sup> P.301 Mercredi 21 mai 1771. O/1/3032, 194, donne 1151 livres ...

<sup>427</sup> P.309-310 Mercredi 23 octobre 1771 : " Quoique je fusse incommodé, je n'en ai pas moins profité du temps où j'ai été libre, pour faire un extrait de toutes les dépenses de 1770. Cette dépense se monte à 4 608 003 l 17 s 6' d; savoir, pour le solde de la construction du grand théâtre 754 598 l 10 s 5 d, y compris les taxations (La somme qui revenait aux trésoriers, receveurs et autres agents des finances pour les fonds dont ils avaient le maniement); pour la corbeille, présents, médailles et voyage à Strasbourg pour aller chercher Mme la Dauphine 292 l 37 l 1 s 6 d ; pour les fêtes du jardin, feu d'artifice, illuminations, spectacles du jardin, bois de construction et autres rentrés dans les magasins, 661 675 l 8 s ; pour les grands spectacles, 1 267 770 l 0 s 7 d. y compris

Dans les dernières années de son exercice, La Ferté s'applique à dresser les bilans des spectacles depuis les années 1760 en s'efforçant de démontrer que la dépense du de Fontainebleau en 1777 correspond (à lui seul quand même) à la moyenne des dépenses annuelles pour les spectacles, qu'il établit à 250.000 livres <sup>428</sup>. A titre de comparaison, le dernier voyage de Fontainebleau, en 1786, où sera créé le ballet du *Déserteur* dont il nous reste une partie de la décoration, coûtera 388 00 livres, d'après le bordereau de O/1/3075.

De manière générale, La Ferté s'afflige des dépenses excessives dès les premières années de sa prise de fonction ainsi le Dimanche 6 novembre 1763 à l'occasion de *Castor et Pollux* monté à Fontainebleau <sup>429</sup>.

Son opinion ne changera guère, et les difficultés de l'année 1770 le convaincront de conservatisme nostalgique, mais irréaliste car les goûts ont profondément évolué, avec le renouvellement des genres et la popularité croissante des opéras comiques et de pièces plus réalistes, tant tragédies que comédies, dont la scène exige une décoration spécifique. "*Avant-hier, mercredi, l'on donna On ne s'avise jamais de tout et Le Devin du village les deux seuls opéras-comiques que le Roi aime. Nous avons terminé, jeudi, par Les Plaideurs et La Fête de Flore acte de MM. de Saint-Marc et Trial, lequel a eu un médiocre succès. Ainsi les spectacles de ce voyage ont peu réussi en général, malgré toutes les peines que l'on s'est données. Il eût mieux valu en épargner la dépense, en se bornant, comme autrefois, à une bonne tragédie, et à une bonne comédie française par semaine, et une comédie italienne avec un opéra comique, ou quelquefois un petit acte dont le succès eût été certain auparavant à Paris. Il ne fallait point, comme on l'a fait, prodiguer les divertissements qui ne peuvent jamais manquer d'être*

---

*les taxations, le paiement des sujets, chant et danse, les gardes françaises, musiciens, lumineuse des bals, répétitions et spectacles, tous les fournisseurs et marchands en tous genres, peintres décorations, machines, etc., ensemble les gratifications ; pour le voyage et les grands spectacles à Fontainebleau 395 932 l 6 s; enfin pour le solde des bâtiments et remises par M. Hébert 135 975 l 11 s 10 d. Le reste des dépenses consiste dans les états pour toilette, toiles de la Cène, les fêtes solennelles, les menues fournitures de la Chambre, les gages, gratifications et récompenses, les deuils, lits de justice, voitures de la Cour, les comédies et concerts, le voyage à Compiègne, les dépenses imprévues selon l'usage ordinaire."*

<sup>428</sup> P.421 Vendredi 18 décembre 1778 : "*J'ai aussi travaillé à un extrait des dépenses des spectacles de la Cour depuis seize ans, d'où il résulte que, déduction faite des gages, pensions qui figurent dans l'état des comédies et concerts, les spectacles, tant de Versailles que de Fontainebleau, ont coûté, année commune, environ 250 000 livres, ce qui est très éloigné de tous les millions qu'on se plaît à mettre en avant."*

<sup>429</sup> P.130.



*très coûteux, vu la quantité de personnes que cela entraîne, et conséquemment une multitude d'habits et d'autres accessoires, indépendamment des frais de répétition."*<sup>430</sup>

Les méthodes de La Ferté pour réduire les coûts de chaque cycle de représentations s'appliquent à plusieurs postes budgétaires.

La première pratique est le réemploi systématique des fonds d'effets présents dans les magasins. pratique qui a déjà été évoquée plus haut.

Il s'agit aussi d'améliorer la qualité du travail des entrepreneurs et de leurs techniques, par exemple lors de la préparation du Voyage de Fontainebleau de 1764, qui s'annonçait lourd de spectacles lyriques<sup>431</sup>. Moderne, il préfère le marché ponctuel au monopole d'entrepreneur ou fournisseur de la Cour<sup>432</sup>, afin d'éviter les abus, principe qui a toujours cours en France à notre époque pour les marchés publics. L'effet de sa proposition sur un Premier Gentilhomme si impliqué dans les us de Cour demande cependant à être prouvé, car ce sont toujours les mêmes noms qui reviennent d'année en année dans les *Mémoires* déposés aux archives des Menus ...

L'honnêteté de La Ferté ne peut être mise en doute, à mon sens. Il raconte ainsi en 1763 la tentative de dissimulation d'affectation de dépense par la Duchesse de Villeroy, fille du duc d'Aumont, sans que je puisse déterminer si le Duc lui-même couvrait sa fille : *"J'ai vu hier M. le duc d'Aumont auquel je n'ai point caché que les habits des différents quadrilles, qu'il avait laissé ordonner à Mme la duchesse de Villeroy, devenaient un objet très cher et presque sans utilité pour les magasins des Menus. Il m'a chargé de voir Mme sa fille à ce sujet ; ce que j'ai fait. Elle m'a proposé d'en cacher la dépense en la faisant porter sur d'autres objets, ce que j'ai refusé absolument à son grand mécontentement."*<sup>433</sup>. La dissimulation de fonds affectés aux dépenses extraordinaires pourrait bien s'être exercée à une toute autre

---

<sup>430</sup> P.284 Samedi 17 novembre 1770, à Fontainebleau.

<sup>431</sup> P.144 Dimanche 12 mars 1764 : *"J'ai recommandé aux peintres de chercher les moyens de faire mieux tenir les couleurs sur leurs toiles, car il faut y retoucher presque toutes les fois qu'on s'en sert."*

<sup>432</sup> P.123 Jeudi 30 juin 1763 : *"Nous avons été hier à Versailles visiter, avec M. le duc de Duras, le magasin des habits des Menus; J'ai proposé aussi de faire faire les décorations par entreprise, ce que je crois plus économique, car j'ai remarqué que les peintres travaillent très souvent négligemment, pour être employés plus longtemps, quelque chose qu'on puisse leur dire."*

<sup>433</sup> P.106 Samedi 5 février 1763.

échelle pendant le règne de Louis XV, dans l'intérêt de l'image de la monarchie. La Ferté découvre ainsi lors de ses recherches préparatoires pour le mariage de 1770 (dont les archives gardent des copies) que la dépense a bien pu être largement minorée, une partie conséquente des dépenses ayant été portée sur d'autres postes, et devenue intraçable. Les deux Gentilshommes le Maréchal de Richelieu et d'Aumont paraissent approuver la version de La Ferté, sans que je puisse avec précision déterminer l'éventuel responsable de la manipulation des comptes de la Maison du Roi en 1745 et dans les années qui ont suivi <sup>434</sup>. Le montant des sommes pouvant être impliqué laisse cependant deviner les graves faiblesses de la gestion financière de la Maison du Roi. Je n'ai à présent pas encore pu déterminer s'il y a bien eu dissimulation de dépenses, il faudrait faire l'inventaire complet des pièces comptables pour cette année, et avoir les compétences de spécialiste des finances de l'Ancien Régime. Mais la question a le mérite d'être posée, et si La Ferté a raison, ce fait s'ajouterait à la longue liste d'indices de dilapidations et gâchis dans les comptes, qui prouve une maîtrise des budgets régulièrement incontrôlée, et dont font état les archives que j'ai pu lire sur les deux derniers règnes.

Deux grands chantiers vont exiger de La Ferté une attention particulière.

C'est d'abord la construction d'un grand Hôtel des Menus à Paris, certes indispensable, mais initiée par Lévêque qui jouissait d'une indépendance certaine au sein des Menus Plaisirs, et qui avait acquis un terrain sans doute en vue d'un projet immobilier important. Cette construction va aussitôt soulever des questions budgétaires. Les événements s'enchaînent en fait à partir de l'imprévisible incendie de l'Opéra en 1763, qui oblige à préparer la reconstruction de la salle, et au moins avant son achèvement, un hébergement provisoire de l'Opéra aux Tuileries dans la Salle des Machines, siège d'un important dépôt des Menus. Cette proposition de

---

<sup>434</sup> P.206-207 Dimanche 11 octobre 1767 : "*J'ai été fort occupé depuis plusieurs jours à faire des recherches sur les dépenses du mariage de feu Mgr le Dauphin, dont on m'a demandé un état en vue du mariage futur de Mgr le Dauphin. Ce travail m'a donné d'autant plus de peine que je n'ai trouvé qu'un état, montant seulement à 1 400 000 livres environ, comprenant les bijoux, les médailles d'or et d'argent, la dépense des spectacles, enfin celle de la construction de la salle. Comme cela m'a paru hors de toute vraisemblance, j'ai imaginé que partie de ces dépenses avait été employée dans d'autres états. Et, en effet, j'ai trouvé, dans la même année 1745, que les seules dépenses des fêtes données à l'occasion du retour du Roi, après la campagne de Fontenoy, avaient coûté 800 000 livres. Comme il n'y a pas de proportion entre ces deux dépenses, je ne doute point qu'on n'ait réglé partie de la dépense d'un objet sur l'autre, et peut-être encore dans d'autres états, pour éviter de demander une ordonnance de solde trop considérable sur le même objet. C'est aussi l'avis de M. le maréchal et de M. le duc d'Aumont, qui se rappellent ces différentes fêtes. Mais, quel que soit le motif qui ait déterminé à faire ainsi ces états, je me promets bien de n'en pas faire usage; car il est impossible, d'après une pareille marche, de reconnaître la dépense réelle d'un objet particulier, et de pouvoir s'en servir comme d'une règle pour quelque occasion du même genre.*"

La Ferté, assez réaliste en soi, soulève un problème immédiat : que faire des stocks des Menus? Prise au dépourvu en avril 1763, l'administration des Menus, pas plus que celle des Bâtimens du Roi, ne dispose de fonds. Il est étonnant de voir Lévêque et surtout Girault, dont le sérieux et la compétence en matière de machines, charpentes et menuiserie sont des traits incontestables, ne proposer aucun devis pour l'Hôtel. Peut-être Girault devait-il se soumettre aux pratiques de Lévêque, le véritable initiateur. Sa remarque sur la nécessité d'avoir un budget assuré le rapproche de ce que va rappeler bientôt sans cesse Gabriel pour la construction de la Grande Salle de Versailles. Le récit de La Ferté permet bien des suppositions, dans la mesure où il est sincère <sup>435</sup>. Cet Hôtel sera l'objet de travaux annuels d'importance variable jusqu'à la fin de l'Ancien Régime, dont les liasses rendent compte chaque année. Des agrandissements, rénovations, réparations sont constamment nécessaires pour s'adapter aux besoins croissants, et aussi tenter de maîtriser les rapides dégradations des lieux. A titre d'exemple, en 1783, le montant des seuls travaux d'entretien se monte à 29 903 livres d'après O/1/3065/A. En 1788, ce sont de nouveaux gros travaux de remise en état des maçonneries et charpentes, consignés en O/13082 et O/1/3083. 1788 est l'année où la faillite est publiée en août. A cet hôtel s'ajoutent les frais des autres hôtels, à Versailles, constamment occupé, Fontainebleau et Compiègne utilisés de façon plus occasionnelle, mais que ne s'en dégradent pas moins.

Il est bien connu, comme l'a montré en détails Thierry G. Boucher dans sa thèse, que la construction finale du Grand Théâtre s'est achevée dans un contexte de grave crise financière, sans disposer des fonds nécessaires. La Ferté ne ménage pas ses efforts pour obtenir les acomptes sans lesquels l'achèvement de la grande salle serait impossible et rendrait caduque la volonté de Louis XV d'offrir le "mariage du siècle" au Dauphin, pour son union avec la Maison d'Autriche-Lorraine. Mais, en charge seulement des Menus, il ne peut contrôler la construction même du bâti, qui conditionne le montage final de la structure interne en bois,

---

<sup>435</sup> P.116 Jeudi 21 Avril 1763 : "*Le projet que j'avais proposé pour mettre l'Opéra aux Tuileries réussissant malgré l'opinion de M. le duc de Duras, M. le duc d'Aumont m'a mandé de faire débarrasser la salle des machines de tous les effets des Menus, et de faire construire, pour les disposer, un hangar dans un terrain que M. Hébert et M. Lévêque lui ont fait, dans le temps, acquérir à mon insu, rue Bergère-Montmartre, pour y faire bâtir un hôtel et des magasins pour les Menus. Mais la difficulté pour exécuter cet ordre est que les fonds manquent. D'ailleurs, d'après le plan qu'on a bien voulu enfin me communiquer, je crains bien que cet hôtel ne passe les 5 à 600 000 livres que ces Messieurs comptent demander pour les constructions.*" P.117 Jeudi 28 Avril 1763 : "*Nous avons eu hier une assemblée chez M. le duc d'Aumont, où les sieurs Lévêque et Girault se sont rendus après dîner, pour y traiter de l'affaire de la construction du nouvel hôtel des Menus. Ils ont présenté leurs plans mais sans devis. J'ai fait observer que le devis était nécessaire et devait être examiné de très près par des personnes sûres et de l'art, afin d'éviter tous les mécomptes. Le sieur Girault a approuvé cette manière de voir et ajouté qu'il ne se chargerait de l'affaire que s'il était assuré d'avoir les fonds nécessaires au fur et à mesure des besoins. Sur cette observation très sage, M. Hébert a engagé le sieur Lévêque à se charger de l'entreprise, ce qu'il a accepté avec joie, et comme un homme qui ne doute de rien. Au reste, j'ai fort insisté pour que ce nouvel établissement se fit sans faste pour éviter les critiques malignes des gens malintentionnés.*"

dont Arnoult est responsable. Le *Journal* garde note de ses demandes de fonds, en 1768 et 1769<sup>436</sup>, alors que Gabriel fait face au même problème. Il est difficile de savoir pourquoi, au fond, il y a un tel décalage entre la volonté du Roi (mais qui ne peut être exécutée qu'en passant en force) et ce que décident les responsables des finances royales, à savoir ne pas allouer de budget quand la caisse est vide. La Ferté peut au moins agir sur des postes précis, au fur et à mesure que la réalisation de la salle progresse, dans les derniers mois avant les Fêtes.

Il va ainsi s'efforcer de réduire les coûts comme pour le rideau d'avant-scène, sans nuire à l'effet<sup>437</sup>. De même, les tissus peuvent être l'objet d'une réduction, en recourant à des fournisseurs moins exigeants que ceux de Paris, ce n'est pas la première fois que La Ferté tente de faire appel aux fournisseurs de Lyon ; mais la tentative se révèle désavantageuse<sup>438</sup>. Aucune économie n'est négligeable, les travaux en hiver dans l'intérieur de la salle en construction nécessitant un abondant éclairage, La Ferté fait une étude de marché, où la libre concurrence des prix dans des pays "pauvres" permet une réduction des coûts<sup>439</sup>.

C'est surtout pour le poste du luminaire de cette salle aux proportions inédites que l'Intendant cherche activement des solutions<sup>440</sup>. En vain, ce ne sera qu'un an plus tard qu'une

---

<sup>436</sup> P.237 Mercredi 21 décembre 1768 : "*On m'a demandé aussi un mémoire pour obtenir des fonds pour la construction du théâtre de Versailles, et pour d'autres dépenses des Menus sur lesquelles il n'a été reçu aucun acompte.*"

P.239 Vendredi 6 janvier 1769 : "*Nous avons été, avec M. le duc d'Aumont, chez M. le Contrôleur général auquel il a annoncé qu'il avait renoncé à son grand projet de fête dans l'Orangerie, à cause de la dépense. Mais il m'a paru que cela n'avait pas fait un grand effet, non plus que le mémoire que j'avais remis à M. le maréchal de Richelieu pour demander des acomptes sur cette année. Cependant il est impossible que le service puisse se faire sans secours, tous les fournisseurs et entrepreneurs étant à bout.*"

<sup>437</sup> P.248 Dimanche 30 avril 1769 : "*J'ai fait aussi des objections à M. le duc d'Aumont sur le projet de faire un rideau d'avant-scène, pour le grand théâtre, en broderie de relief, à cause de la lourdeur et de la cherté d'un pareil ornement. J'ai conseillé de faire un rideau peint en broderie or, ce qui fera un meilleur effet et sera beaucoup moins coûteux.*"

<sup>438</sup> P.257 Mercredi 22 novembre 1769 : "*J'ai remis à M. le duc d'Aumont différents échantillons de galons, franges, réseaux et autres dorures fausses de Lyon, qui comparés avec les mêmes objets que l'on trouve à Paris, ont été jugés moins beaux et plus chers, outre l'inconvénient d'être obligés de payer comptant, ce que nous ne pouvons malheureusement pas faire. Ces échantillons ont été renvoyés à Lyon.*"

<sup>439</sup> P.254 Samedi 30 septembre 1769 "*J'ai écrit pour avoir des suifs d'Irlande, de Suisse et de Russie à meilleur marché, s'il est possible, que dans ce pays-ci, pour les illuminations.*"

<sup>440</sup> P.266-267 Samedi 31 mars 1770 : "*Nous avons eu, mercredi, répétition générale au nouveau théâtre Il m'a paru, d'ailleurs, que le luminaire de la salle sera très coûteux. Nous nous occupons des moyens de diminuer cette dépense.*"

P.267 Dimanche 8 avril 1770 à propos de la répétition qui a eu lieu lundi : "*On a éclairé davantage la salle et nous devons faire encore de nouveaux essais à ce sujet.*"

solution mécanique, les bougies à ressort, permettront d'éviter le renouvellement des bougies pendant le spectacle même, fait semble-t-il inconnu jusqu'alors sur les scènes de la Cour <sup>441</sup>.

On le voit, La Ferté a longuement insisté sur les difficultés rencontrées lors des préparatifs du mariage de 1770. La cote O/1/1785, souvent citée par Thierry G. Boucher, contient une abondante correspondance autour du Grand Théâtre de Versailles, qui mérite d'être citée, au moins pour quelques pièces significatives de l'ampleur des difficultés financières qui auraient du rendre la construction de cette salle, pourtant si attendue depuis Louis XIV, impossible et déraisonnée.

La conduite d'un tel chantier dans un contexte de sourde hostilité et de défiance à l'encontre de la maison royale n'a pas été sans heurts et dérives. Le chantier est sujet à des intrusions et vols de marchandise qui exigent la mise en place d'une surveillance par un "service de sécurité" en termes actuels <sup>442</sup>. Malgré ces précautions, au printemps 1769, un charpentier dérobe régulièrement du bois lors de la construction de la complexe charpente qui avait demandé le choix de bois spécifiques réservés à la Marine royale et une structure particulière <sup>443</sup>. Les entrepreneurs et leurs compagnons sont au bord de l'abandon de chantier. Dès l'automne 1768, les menuisiers qui ne disposent pas d'un atelier convenable sur place s'approprient sans aucune autorisation ni aucun ordre les écuries de Madame la Dauphine, O/1/1785 n° 23, en date du 28 novembre. Dès le mois de septembre de la même année, Letellier menaçait l'administration royale de renvoyer purement et simplement les ouvriers si un financement n'était pas versé <sup>444</sup>. Pas de salaire de l'employeur, pas de travail. Un témoignage accablant sur les conditions dans lesquelles s'est édifié l'édifice qui achevait l'ambitieux palais voulu par Louis XIV est celui du maître d'œuvre lui-même, l'architecte Jacques-Ange Gabriel. Responsable de la bonne conduite d'un chantier confié aux Bâtiments du Roi, et qui demande aussi le con-

---

<sup>441</sup> P.295 Jeudi 8 avril 1771 : "*Nous avons fait un nouvel essai de lumières pour le théâtre qui épargnera beaucoup de bougies, parce qu'on ne sera plus dans le cas de les renouveler pendant le spectacle. J'ai fait faire pour cela des étuis de fer blanc, avec des ressorts, dans lesquels sont les bougies.*"

<sup>442</sup> O/1/1785 n° 46, en date du 8 juillet 1768.

<sup>443</sup> O/1/1785 n° 71 à 74, avec constat de flagrant délit. Les difficultés de surveillance des chantiers pour l'extraordinaire apparaissent déjà en 1729 lors de la construction assez chaotique du théâtre de la Cour de Marbre. Le château de Versailles a eu sous l'Ancien Régime une réputation d'insécurité chronique, des indésirables réussissant à s'y infiltrer. En 1729 le Maître menuisier Dumas emploie des Suisses pendant sept jours et six nuits chacun "*pour empêcher le monde d'entrer dans les travaux et d'embarrasser les charpentiers et menuisiers*", O/1/2858, fol. 194. Un vol se produit dans un atelier, le coupable est emmené en prison dans une chaise à porteurs, qu'il casse, fol. 226. Le risque de vol par "*la populace*" est réel, fol. 227, et Dupré garde de l'Hôtel surveille le chantier pendant 26 jours.

<sup>444</sup> O/1/1785 n° 36, 17 septembre; le 18, O/1/1785 n° 37, il écrit pour exiger un paiement.

cours d'autres spécialistes qui ont la responsabilité du montage de la salle en bois, il ne peut honorer la commande royale s'il ne reçoit pas un financement suivant un strict calendrier, compte tenu du délai très court imposé par le Roi, financement accompagné des versements à la hauteur des besoins considérables. Ses lettres conservées dans cette cote confirment le témoignage de La Ferté, notamment sur l'absence récurrente de réaction des services financiers, et la situation bien plus critique des Bâtiments du Roi comparée à celle des Menus, habitués à travailler dans l'urgence et l'improvisation. Ce ne peut être le cas pour la maçonnerie et la couverture d'un bâtiment de la taille d'une aile de Palais. Les demandes pressantes de versement immédiat de fonds s'accumulent, avec la menace claire de ne pas être en mesure de livrer la commande pour le mariage. Semble se répéter la situation de 1659, quand la construction de la Salle des Machines avait été plutôt improvisée, entraînant un retard conséquent et le spectacle inaugural commandé et prévu pour le mariage reculé en 1662. Sauf que cette fois, il n'est pas pensable de se ridiculiser face aux Habsbourg, et une union de Maisons tant attendue.

Un projet d'emprunt au printemps 1768 se révèle légalement impossible "*cet emprunt n'a pas eu lieu et ne pouvoit avoir. nos trésoriers ne sont pas des gens à ressources*" lit-on en remarque à une lettre de Gabriel <sup>445</sup>. L'architecte constate en septembre deux mois de retard sur les versements des 25 000 livres mensuels prévus <sup>446</sup>. Le 26 décembre 1768, il exige auprès du Comte de Saint-Florentin l'acompte de 600.000 livres. Un plan de versements de sommes à payer mois par mois jusqu'à l'achèvement complet du chantier fin 1770 figure dans le dossier <sup>447</sup>. En 1769, les demandes se poursuivent toujours au fur et à mesure de l'intensification du chantier d'aménagements et de décorations de la salle.

En réalité c'est un théâtre inachevé qui est livré au Roi en mai 1770, comme le prouvent des mentions que j'ai trouvées dans les pièces justificatives, ainsi les menuiseries provisoires en sapin pour des portes "*dans le temps de la première représentation et qui furent ensuite déposées et supprimées pour en faire d'autres en bois de chêne*" <sup>448</sup>.

---

<sup>445</sup> N° 27 à St Hubert du 17 juillet 1768.

<sup>446</sup> N° 35, cf. sa lettre de mars n° 39 14 mars 1768 à Boulogne sur les 25 000 mensuels.

<sup>447</sup> Pièce n° 59 proposition sommes payées 1767-1768; il n'y pas de total.

<sup>448</sup> O/1/3028/A n°164. Cinglante, Pauline Lemaigre-Gaffier conclut au sujet de ce peu fonctionnel et tant désiré Opéra Royal p.26 "*L'ultime aboutissement matériel du processus de construction d'un "cérémonial royal" marque donc aussi sa mise en échec.*"

Les plaintes de l'Intendant ont donc un écho objectif dans la correspondance de la Maison du Roi qui nous est parvenue.

Plus accablante encore, à la lecture du *Journal*, l'insolvabilité de la Maison du Roi est chronique et notoire, et remet en cause au fond la crédibilité du pouvoir royal. Un détail narré par La Ferté, relatif aux spectacles de la Cour ou du moins aux concerts en villégiature en 1763, est révélateur : "*Mes courses se multiplient chez M. de Boulongne pour de l'argent, mais assez infructueusement. Il est étonnant qu'avec cela on veuille faire de la dépense à Fontainebleau; mais ces Messieurs ne s'en inquiètent pas beaucoup et me laissent tout l'embaras. [...] J'ai rendu compte à M. le duc d'Aumont, qui est arrivé de Compiègne, des refus que différents bijoutiers m'avaient fait de fournir à crédit la tabatière qu'il m'avait demandée et qui est destinée, par Mgr le Dauphin et Mme la Dauphine, à un Italien qui a chanté devant eux à Compiègne.*" <sup>449</sup>. Des pièces inédites, certaines à l'état de brouillon, sans numérotation, attestent du travail "immense" de l'Intendant pour trouver des solutions au paiement des sujets employés lors de ces Fêtes dispendieuses.<sup>450</sup> : "*Ce travail étant immense par les décomptes qu'il faut faire à chacun, Monseigneur le Duc d'Aumont est supplié de vouloir bien donner ses ordres définitifs.*" Par ce document important, conservé à l'état de brouillon raturé, que je pense de la main de La Ferté, et aussi de copie, on mesure la gravité de la situation dans laquelle une Maison du Roi éprise de démesure mettait ses administrateurs, qui vivaient sur le terrain même, confrontés aux urgences.

La situation n'est pas meilleure dans les années qui suivent le mariage de 1770, loin de là, que ce soit lors de l'année du mariage du Comte d'Artois que celle du mariage du Comte de Provence, et les détails donnés par l'Intendant en disent long sur la situation misérable des gens employés par le Roi. On vit en permanence à crédit, et sans même payer le moindre dû <sup>451</sup>. Le comble du scandale sous le règne de Louis XV est atteint en décembre 1773, quand les

---

<sup>449</sup> P.125 Mercredi 10 août 1763.

<sup>450</sup> O/1/3030/A "*Décisions à avoir pour parvenir à faire les états de paiement de tous les sujets tant en Chant que Symphonie et Danse employés pour les Spectacles de Versailles pour le Mariage de Monseigneur le Dauphin*". Le détail des chiffres fournis, avec un historique depuis 1745, confirme à mes yeux la fiabilité du *Journal* de La Ferté.

<sup>451</sup> P.294 Mardi 26 mars 1771 : "*M. le duc de Duras m'a dit avoir parlé à M. le Contrôleur général de la fête de Marly, et que ce ministre lui avait répondu que Sa Majesté désirait que cette fête eût lieu. Mais, sans argent, il sera impossible d'y songer. Il n'y a pas de quoi payer les musiciens qui viennent à Versailles pour les répétitions, pas même de quoi donner les pourboires des cochers !*" - p. 309 Vendredi 11 octobre 1771 : "*J'ai reçu ordre de faire un habit tragique très riche dont le Roi fait don à la dame Vestris. D'ailleurs, on n'a pas encore donné un*

sujets sont obligés de laisser en gage leurs effets personnels lors de leur voyage à Versailles<sup>452</sup>. Les Premiers Gentilshommes, dans leur morgue de Grands, n'ont cure de la situation. A une quinzaine d'années de la Révolution, l'Etat monarchique, soutenu par une caste de serviteurs sans scrupule, montre par ces anecdotes son extrême fragilité.

Peu après l'avènement de Louis XVI, et une fois la dette de 1770 épurée, sur le dos des entrepreneurs et sujets, la leçon est comprise par les sujets du Roi. Près de la moitié des contrats avec la Maison du Roi pour les Menus sont perdus en 1778 d'après La Ferté<sup>453</sup>. En 1779, la salle de spectacles de Marly est agrandie sur ordre de la Reine, sans budget et sans paiement, donc<sup>454</sup>. Pauline Lemaigre-Gaffier constate "*une hausse vertigineuse des dépenses à partir des années 1740*"<sup>455</sup>. Seule une enquête approfondie dans le fonds des archives, une fois son inventaire détaillé achevé, permettra la collation des informations et une étude financière précise du désastre annoncé que rapporte l'Intendant, et ainsi de valider ou rectifier la vérité historique du *Journal*.

---

*écu pour le voyage*" <de Fontainebleau>. - p.359 Jeudi 30 décembre 1773.: "J'ai remis à M. le maréchal un état des mille trois personnes employées dans les fêtes depuis quatre mois et qu'on ne peut renvoyer sans argent."

<sup>452</sup> P.359-360 Vendredi 31 décembre 1773 : "Nous avons vu M. le Contrôleur général et M. Le Clerc auxquels nous n'avons pas laissé ignorer que les sujets ne s'étaient déterminés à retourner à Paris que sur l'assurance que M. le maréchal leur avait donnée qu'ils seraient payés à leur arrivée. Nous lui avons représenté que la plupart avaient été forcés de laisser leurs effets en gage pour leur nourriture et leur logement; [...] qu'enfin il était prouvé qu'un particulier qui voudrait avoir à sa campagne des gens à talents, pendant une semaine, les paierait plus cher qu'ils ne le seront après quatre mois d'un travail forcé pour le Roi. M. le maréchal <de Richelieu> a appuyé très faiblement toutes ces raisons et nous nous sommes retirés avec des paroles très vagues".

<sup>453</sup> P.419 Dimanche 27 septembre 1778 : "Les représentations des fournisseurs se multiplient de plus en plus. La perte des contrats sur la place augmente tous les jours. Elle est de 40 p. 100. Au reste, les spectacles ont continué à Choisy et dans l'orangerie, à Versailles, et avec autant de magnificence que si l'on avait de l'argent en abondance."

<sup>454</sup> P.426 Samedi 24 avril 1779 : "Il a fallu refaire en partie la salle qui, l'année dernière, n'avait été que provisoire. On l'a beaucoup augmentée, par ordre de la Reine, et couverte entièrement en ardoises. Tout cela sans argent." et p.428 Jeudi 1er juillet 1779 : "J'ai pu m'occuper des dépenses du voyage de Marly et de la salle qui coûtera plus de 12 000 livres, sauf le règlement, et pour laquelle il n'a rien été donné par la Finance."

<sup>455</sup> P.303.



# CONCLUSION

Cette partie, qui devait examiner les apports d'une enquête globale à partir des sources, a montré la richesse d'informations exploitable sur l'utilisation des espaces par les différents genres du répertoire qui pouvaient être représentés à la Cour. Le vaste fonds des Menus Plaisirs constitue la plus riche documentation d'archives disponible en France pour notre connaissance des pratiques théâtrales sur la période considérée. Les intentions de glorification de la monarchie ne sont pas rares, comme l'on pouvait s'y attendre, mais leur mise en contexte dans quelques exemples montre que des découvertes restent possibles. Enfin, la nature spécifiquement comptable et administrative des archives de la Maison du Roi fait état d'une gestion lourde, complexe et financièrement difficile des spectacles et des salles qui relevaient de sa compétence, apportant ainsi un éclairage historique de premier plan sur la société de l'Ancien Régime .





CONCLUSION

GÉNÉRALE

Au terme de ce parcours très sélectif à travers les espaces scéniques de la Cour de France sous les trois derniers règnes, une vue plus précise me paraît s'en dégager. Sans doute pour la première fois, les archives de la Cour ont fait l'objet d'un premier inventaire par une seule personne, ce qui a permis d'en dresser une typologie plus fine que celle des *Inventaires* sommaires jusque là disponibles. La familiarité avec l'objet de connaissance est un long processus, qui a dépassé le cadre temporel de la préparation d'une thèse, mais elle permet d'acquérir une certaine aisance dans l'évaluation d'un document, et d'être capable de le situer très vite dans l'ensemble. Même si chaque cote est loin d'avoir été explorée dans tous ses détails, la récurrence de pratiques s'est fait jour sur la longue durée, avec ses petits écarts significatifs, ou ses exceptions. Disposer sous forme de photographies numériques de l'ensemble inventorié ouvre la porte à une lecture de sources novatrice, où il est possible de confronter presque instantanément tel détail avec tel autre sur la longue durée, de sélectionner des sources par thème, et de découvrir des informations jusque là ignorées, et même insoupçonnées. Les développements des seconde et troisième parties ont fourni quelques exemples qui me paraissent significatifs de l'efficacité et de l'utilité de cette nouvelle approche. Il me paraît révélateur que des aspects, des faits me soient soudainement apparus une fois la quasi totalité des sources acquises, alors que je rédigeais, ou même achevais la rédaction. C'était une expérience très différente du travail sur des dossiers et des documents précis que j'avais entrepris avant, par exemple sur la Salle des Machines.

Si l'utilisation de technologies numériques a été très réduite dans la version finale rédigée pour diverses raisons que j'ai expliquées, des protocoles ont été mûris au fil de cette familiarité croissante avec les sources de nature très diverses, textuelles, iconographiques, archéologiques. Dans un cadre peut-être utopique de subventions et de partenariats, à partir d'une base de données dont j'ai esquissé le principe, et de restitutions en réalité virtuelle expérimentales, des modèles numériques des spectacles à la Cour pourraient être élaborés. Une exploration du répertoire, des sujets employés, des espaces, des pratiques scéniques et artisanales s'engagerait, des pans entiers de notre savoir restant à approfondir. L'éclairage, les ma-

chines, les procédés d'assemblage, les techniques de réalisation des décors, costumes et accessoires, la manière de jouer, chanter, danser, se placer, de faire sonner les instruments, pour n'en citer que quelques-uns, gagneraient à l'utilisation de cette abondance de sources.

A l'avenir, des comparaisons avec les autres Cours d'Europe seront nécessaires, pour mieux évaluer l'originalité de la Cour de France. Tout comme un retour aux publications contemporaines de la période étudiée.

Telle quelle, la présente thèse associe donc une série de définitions préalables à quelques découvertes qui couvrent l'ensemble des trois règnes, point qui m'a le plus étonné. Oui, il reste beaucoup à dire et à comprendre quand il ne subsiste que de rares documents, il reste beaucoup à dire quand la somme des archives devient impressionnante et inciterait à faire des sélections, forcément réductrices. Les exemples ne manquent pas pour le dernier règne, et j'ai été très surpris de découvrir par de brefs états de frais invisibles dans l'amas de liasses des informations sans doute inconnues sur la création du *Mariage de Figaro* ou l'ambassade du Sultan de Mysore. Mes recherches au début s'orientaient vers la pratique scénique, essentiellement des formes lyriques, et la restitution 3D des décors et machines. Au terme de ce chemin long et tortueux, a prévalu la vision historique d'une administration, d'un système, avec des êtres humains aux qualités, aux défauts et aux difficultés bien sensibles, pris dans une évolution historique dont nous connaissons le terme, mais qu'ils ignoraient, bien sûr. De là cette partie finale, absolument pas prévue ni même imaginée lorsque j'ai repris mes recherches ponctuelles précédentes sous la forme d'une thèse.

Est-il possible de faire une synthèse sur ces espaces scéniques de la Royauté à partir de l'installation de Louis XIV en 1659 ? Je resterai très prudent, devant la somme de sources qu'il reste à exploiter, et qui pourraient confirmer, infirmer, nuancer mon propos. Je pense cependant, de ces espaces, être en mesure de proposer une vision un peu différente de celle que l'on connaît habituellement, sans doute à cause de recherches partielles et peut-être influencées par une position inconsciente devant la grandeur de la monarchie française.

Je n'ai pas eu peur d'être résolument critique, au risque de forcer le ton.

D'abord la qualité de la moyenne des spectacles est incontestable grâce à l'engagement des sujets, leur désir de montrer le meilleur de leur talent devant le Roi, la Cour. Les mises

d'ouvrages, les salles ont été appréciées grâce aux compétences de quelques architectes, aux compagnons experts dans leur métier. Des créations plus ou moins heureuses, au fil des trois règnes, sur un fond de répertoire assez monotone, certes, c'est ce que montre mon calendrier des spectacles, mais n'en allait-il pas autrement à la ville ? Ces spectacles oscillent entre la constante des divertissements apportés par la Ville dans les lieux de résidence, et des événements assez rares à enjeu dynastique et politique.

Plus précisément, de cette enquête ressort une grande variété de lieux et de types de salles, de scènes, et avoir traité la Cour dans sa globalité, et non Versailles seul par exemple - comme Philippe Beaussant et les publications accompagnant l'exposition au château, ou la seule Comédie de Fontainebleau comme pour l'exposition de 2005, a changé la vision souvent partielle qui prévalait. Cette approche, jointe à la définition d'un champ chronologique qui n'avait jamais été pris comme objet d'études, a permis de définir un nouvel objet global, vaste certes, trop vaste sans doute pour une thèse, mais digne d'intérêt. Car pour la Cour, une différenciation entre les sites et les périodes aurait été incompréhensible. Il y avait le Domaine (les Domaines) de la Couronne, ses châteaux et résidences et troupes privilégiées, comme un seul tout. Et la tradition, susceptible de modifications de détail, mais constituant une valeur qui ne pouvait être remise en cause, dans une monarchie de droit divin. Encore aujourd'hui, les monarchies d'Europe ont pour valeurs la tradition, l'étiquette, un protocole garant de permanence : c'est ainsi que l'on doit faire, pas autrement, comme les parents.

C'est sans doute la raison d'une constance remarquable dans les usages, le poids des traditions est sensible à chaque événement important, tout comme l'est la récurrence de l'aménagement d'un lieu, salon, appartement en espace pour le spectacle, héritage probable de la Renaissance.

Mais dès 1659, avec l'exemple de la Salle de La Vau, s'exprime la conscience qu'il faudrait faire autrement, qu'il existe une meilleure option. Le plus souvent, cette conscience restera à l'état de projet, d'écrit, de plan.

Empirisme, pragmatisme, attentisme, et vie au jour le jour, semblent caractériser ces cent trente années. Quand la Maison du Roi s'engage vers une conception plus rationnelle de ses salles, dans les années 1780, il est trop tard, car bien d'autres problèmes vont avoir raison de la monarchie absolue.

Il ressort du *Journal* de La Ferté, corroboré par des archives, que la structuration même du pouvoir a engendré un mode de gestion qui accumule les problèmes. Les mauvaises gestions sont monnaie courante dans l'histoire des théâtres, y compris à Paris, et chez certains princes ou aristocrates .... Mais la complexité des hiérarchies, le contexte curial, l'absence de recettes, constituèrent un contexte favorable à une fuite en avant. Après une phase "raisonnable" succédant aux grandes manifestations du début du règne de Louis XIV, la Régence et les deux règnes suivants vont produire peu à peu ce qui fut probablement la plus vaste gestion de spectacles parmi les Cours européennes. La lecture attentive des archives prises dans leur continuité et globalité m'incite à cette conclusion.

Le paradoxe est que cette accumulation de biens va de pair avec des salles malcommodées ou bricolées, avec des rêves de beaux projets fonctionnels et prestigieux, abandonnés, retardés, ou démesurés faute d'avoir pris en compte la réalité du moment ou pris la mesure de son inexpérience. A l'exception des petites scènes de Choisy, de Trianon, de la Comédie de l'Aile neuve, à condition d'y produire un répertoire approprié, aucune des salles d'envergure qui furent réalisées ne s'est révélée satisfaisante. Conçue dans une coque inappropriée, la Salle des Machines. Bien équipée dans sa dernière version, mais handicapée par une salle tout en longueur dans un salon Renaissance, la Comédie de Fontainebleau. Bien équipé mais handicapé par son statut même de longue coque vide aménagée, le Grand Théâtre du Manège. Salle magnifique, mais dotée d'une scène souffrant du budget, et de l'inexpérience, le Grand Théâtre de 1770. Le bilan mériterait d'être comparé à celui d'autres Cours.

Au final, ce seront les petits théâtres démontables, adaptables, portatifs, qui auront rendu de bons et loyaux services pendant les trois règnes, quand il ne prenait pas à la Maison des idées de démesure comme à la Cour de Marbre. Les expériences en plein air ont en effet été plus fragiles, en raison des conditions climatiques souvent sous-estimées.

L'administration des Menus montre aussi, essentiellement grâce à la récurrence de mentions dans les comptes, une maîtrise aléatoire de la fiabilité des lieux, avec des dégradations qui pourraient être dues non aux seuls Menus, mais aussi aux Bâtiments, et aux sites, humides, mal drainés. Drottningholm, Gripsholm sont édifiés sur une base rocheuse granitique, et au sein d'une tour pour ce dernier, Ceski Krumlov sur un éperon rocheux. Les périodes de non utilisation des salles, largement plus longues que les cycles de représentations, aggravaient la situation.



L'ensemble de ces constantes permet d'expliquer, selon moi, des observations à première vue surprenantes. Ce sont d'abord une énergie et un coût financier non négligeable pour ne pas se fixer et s'ingénier à utiliser des lieux souvent incommodes. Alors que pour les spectacles commerciaux des cités, au moins en Italie, plus tard ailleurs en Europe, se sont dotées de salles qui n'étaient pas seulement les réemplois de structures préexistantes, la Cour tend au conservatisme de ses us et de son mode de vie, centralisé, résident et nomade tout à la fois. A la fin du premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, et surtout à partir de sa moitié, une floraison d'édifices de spectacle de toute taille voit à son tour le jour en Europe, tant pour les Cours que pour l'aristocratie nantie. La Cour de France n'est absolument pas pionnière dans cette entreprise, mais se conforme peu à peu à ce nouveau mode de vie. L'aspect "expérimental" du Grand Théâtre de Versailles en 1770, noté par tous les participants du colloque *Persée 1770* - je dirais plutôt pour ma part "empirique" et "inexpérimenté" - s'explique par cette habitude tenace. Mais il fallait par un coup d'éclat que la Royauté française montrât à l'Europe qu'elle était de taille à l'accueillir, et qu'elle était supérieure sur tous les plans. Chef d'œuvre incontestable, cette salle ne trouve sa véritable fonctionnalité sans coût exorbitant ... qu'avec les techniques et l'économie culturelle du XXI<sup>e</sup> siècle ! La reconstruction - loin d'être garantie - de sa machinerie permettant l'usage complet des décors comme à l'origine en ferait le plus Grand Théâtre à machines d'Europe. Avec un projet bien étudié, un tel théâtre ne serait pas plus impraticable en soi que celui de Drottningholm. Mais nous rentrons là de nouveau dans le domaine du politique, de celui d'un Etat "républicain" mais toujours fortement centralisé, dont Versailles constitue un patrimoine très particulier.

Car la dimension politique est bien une composante non négligeable de ce système, qui tente un équilibre impossible entre prestige royal, économies budgétaires, et efficacité. La politique de "richesse" est une clé pour comprendre le luxe des spectacles luxe relatif - c'est du faux or et de fausses pierreries. Difficile à gérer alors que de la fin du règne de Louis XV à celui de Louis XVI, les finances royales sont en déficit - une année de retard de paiement pour les Menus constate La Ferté pour les années 1760, une dette publique de 2 milliards de livres le 16 août 1788. Je ne pense pas que les deux derniers Rois et Marie-Antoinette) soient les principaux "coupables"; certes informés je suppose de l'état des finances, ils se devaient d'obéir à la logique du prestige de l'image royale, aux traditions. C'est surtout le système des Gentilshommes de la Chambre en charge des Menus qui était un gage assuré d'immobilisme, de dissensions, d'inefficacité et de gaspillage. La lecture du *Journal* de La Ferté est accablante. La Maison est prisonnière d'une logique d'inflation et de fuite en

avant, que La Ferté tente avec peu de succès de contrôler. Là où semble-t-il les autres Cours d'Europe se limitent à deux ou trois salles tout au plus (cas de la Suède par exemple, ou de Vienne), la France avec sa Cour énorme va multiplier vers la fin du régime les espaces, à l'échelle de ses possessions, peut-être, comme le montre Pauline Lemaigre-Gaffier, dans le cadre plus général d'une politique de supériorité nationale par la valorisation du "spectacle national". De deux petits théâtres à l'avènement de Louis XV (Versailles et Fontainebleau) puis trois à quatre, on va passer progressivement à trois théâtres à Versailles (Comédie, Grand Théâtre et Trianon), plus Fontainebleau, Choisy, Marly, d'autres moins connus, deux de répétition aux Hôtels des Menus, et nombre de structures démontables. Même constat si on compare le nombre de châssis de décorations à la Cour de Suède et à la Cour de France. En lui-même, le Grand Théâtre, conçu sans expérience suffisante et dans la précipitation, se révéla dès 1770 un gouffre financier, du moins à l'échelle d'un budget tolérable pour des spectacles sans recettes commerciales. Jusqu'à quel point la Cour de France a-t-elle vécu sur un modèle de prestige remontant notamment aux Médicis ?

Un exemple éclairant peut être celui du Duc Eugen de Württemberg, son endettement colossal avec notamment une inflation dans la construction de plusieurs salles d'opéra (Lusthaus, Ludwigsburg, etc.). Parmi les membres de l'équipe, on sera peut-être surpris de voir, excepté le compositeur italien, la prédominance d'une équipe française : Servandoni (aux idées scénographiques démesurées), Noverre, la Guèpière...

Ce bilan peut paraître sans concession, négatif. La démarche historique se doit de prendre en compte les faits, et l'imposant volume d'archives, au moins cent mille pages, complété par quelques vestiges exemplaires, des plans, des dessins et des témoignages, constitue un document historique de premier ordre.

Des méthodes appropriées doivent être élaborées pour aborder scientifiquement les données qu'il recèle et en extraire du sens. Le présent travail constitue une première étape qui, il faut le souhaiter, ouvrira la voie à des enquêtes et à la création d'outils de recherche critique, capables de préciser et de rectifier si nécessaire ce premier bilan.









**Résumé** Les espaces scéniques de la Cour de France sont abordés dans la continuité des trois derniers règnes de l'Ancien Régime, à partir d'un ensemble de sources le plus exhaustif possible. Cette nouvelle approche, résolument globale, repose sur le constat que les études précédentes ne se fondaient que rarement sur une identification précise de la nature même des sources qu'elles utilisaient et privilégiaient toujours des sondages ponctuels. A l'inverse, la présente thèse propose d'abord une analyse typologique des sources documentaires, tout particulièrement le considérable fonds des archives de la Maison du roi et des documents textuels, iconographiques et imprimés qu'elle a produits, ainsi que des rares vestiges conservés. Elle met en place des protocoles de travail adaptés à ces sources anciennes et au volume considérable du fonds : restitution virtuelle, base de données-calendrier documentant les lieux de représentation et répétition, interdisciplinarité nécessaire en raison de l'intrication des questions théâtrales, politiques, administratives, artisanales. Un lieu ne peut en effet se comprendre et se restituer sans la connaissance des techniques et méthodes de réalisation, des enjeux curiaux, des pratiques scéniques, et des traditions. La thèse expose quelques résultats significatifs de l'efficacité de cette méthodologie, tant pour le règne de Louis XIV aux sources lacunaires mais souvent considérées comme trop connues, que pour les règnes ultérieurs, très documentés. Notre connaissance des pratiques scéniques, des machines, de l'éclairage, par exemple, s'en trouve enrichie. Apparaît également une constance remarquable des pratiques adaptatives et empiriques de la Cour de France, après la

## Mots Clés

Théâtre, Cour de France, Spectacles, Archives, Restitution, Base de données

**Abstract** The scenic spaces of the Court of France are studied in the continuity of the last three reigns in the Ancien Régime, from a set of sources as exhaustive as it can be. This new approach, global, is induced by the observation that previous studies were rarely based on a precise identification of the very nature of the sources they used and always favored short surveys. Conversely, this dissertation proposes a typological analysis of the documentary sources, especially the huge collection of the archives from the House of the King and the textual, iconographic and printed documents that this administration has produced, as well as rare remains of scenic material. It sets up working protocols adapted to these old sources and to the large volume of the archives : virtual restitution, database-calendar documenting the places for performance and rehearsal, interdisciplinarity required by the entanglement of the theatrical, political, administrative and artisanal ways. A place can not be understood and restituted without the knowledge of the techniques and methods of creation, the curial issues, the stage practice, and the traditions. The dissertation presents some significant results of the effectiveness of this methodology, both for the reign of Louis XIV with its lacunar sources but often considered too well known, as for later reigns, well documented. Our knowledge of scenic practice, machines, lighting, for example, is increased. There is also a remarkable consistency of adaptive and empirical practices of the Court of France, after the "tabula rasa" of 1659 and the first open ways, very quickly abandoned. The collection of accounting records, which corroborate other sources, shows an endless attempt from the Menus-Plaisirs to manage

## Keywords

Theatre, French Court, Spectacles, Archives, Restitution, Database











# Tome 2

## ANNEXES

### textuelles

# 1 -BIBLIOGRAPHIE

## Sources anciennes publiées

*Les sources anciennes sont très nombreuses, tout particulièrement les pièces d'archives, les ouvrages représentés et les publications qui ont trait aux spectacles, qu'elles soient françaises ou étrangères. La presse, essentiellement Le Mercure, est maintenant accessible sur internet, les partitions manuscrites ou imprimées, les ouvrages représentés sont maintenant en majeure partie consultables également sur internet, et le nombre de mises en ligne s'accroît régulièrement. Je ne cite ici que quelques publications importantes. Les cotes des archives et manuscrits sont données dans le corps de la thèse, dans les pièces annexes et dans la base de données.*

## JOURNAUX ET *MEMOIRES* DE CONTEMPORAINS, PARMIS LES PLUS SOUVENT CITES :

BACHAUMONT, Louis Petit de Bachaumont, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la république des lettres en France, depuis MDCCLXII jusqu'à nos jours; ou Journal d'un observateur*, [http://data.bnf.fr/12079109/louis\\_petit\\_de\\_bachaumont/](http://data.bnf.fr/12079109/louis_petit_de_bachaumont/)

CROÿ, *Journal inédit du duc de Croÿ (1718-1784)*. Publié d'après le manuscrit autographe conservé à la Bibliothèque de l'Institut par le Vte de GROUCHY et PAUL COTTIN, Flammarion, Paris, 1905 ss, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206380q.texteImage>.

DANGEAU, *Journal du marquis de Dangeau, publié en entier pour la première fois* par MM. SOULIÉ, DUSSIEUX, DE CHENNEVIÈRES, MANTZ, DE MONTAIGLON, Firmin didot, Paris 1854 ss, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k116691.texteImage>

GRIMM, *Correspondance littéraire, philosophique et critique par Grimm*, éd. M. TOURNEUX, Garnier Paris 1877 ss. Nouvelle édition en cours de publication, cf. Marie Lecca-Tsiomis, "*Correspondance littéraire de Friedrich Melchior Grimm* », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* [En ligne], 43 | octobre 2008, URL : <http://journals.openedition.org/rde/3772>

LA FERTE *Journal* édité par E. BOYSSE, Paris Ollendorf 1887.

LUYNES, *Mémoires du duc de Luynes sur la Cour de Louis XV (1735-1758)*. publ. sous le patronage de M. le duc de Luynes par MM. L. Dussieux et Eud. Soulié , Firmin didot Paris 1860 ss <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2064267.image>

## ÉTUDES modernes

*Seule a été retenue une sélection pertinente et utile parmi les nombreuses études modernes consultées lors de la préparation de la thèse.*

### MONOGRAPHIES consacrées aux SALLES

*Architectures de Théâtre à Versailles Lieux présents et lieux disparus*, Honoré Clair - Château de Versailles 2015

Vincent PRUCHNICKI La comédie de la cour des Princes p.13-29

Stéphane CASTELLUCIO La comédie de l'aile Neuve p.31-49

Jean-Claude LE GUILLOU Le théâtre des Cabinets p.53-71

Jean-Paul GOUSSET Le Théâtre de la Reine à Trianon p.73-87

Jérôme de LA GORCE La salle du Manège de la Grande Ecurie p.91-105

Raphaël MASSON La triple configuration de l'Opéra Royal p.107-123

Jérôme de LA GORCE Les maisons de bois pour les bals de la reine p.125-15

Jean FERAY Les théâtres successifs du château de Versailles, Opéra de Versailles *Les Monuments historiques de la France* Bulletin trimestriel Numéro spécial Année 1957 - N°1 Janvier-Mars p.3-18

L'inauguration de l'Opéra en 1770 (textes et documents) p.19-27

Pierre VERLET Décors et costumes de l'Opéra de Versailles pour les spectacles de 1770 p.28-34

André JAPY La restauration du théâtre p.35-48

Installations de sécurité, de chauffage et d'éclairage p.49-51

Pièces justificatives P.52-

L'Opéra de Versailles RHT p.133-

Série d'articles sur les salles de Versailles RHT

*The Castle Theatre in Cesky Krumlov*, Association of friends of Cesky Krumlov, 5th edition, 2011, Prague

Agne BEIJER *Drottningholms slottsteater på Lovisa Ulrikas och Gustaf III:s tid*, Drottningholms Teatermuseum, Stockholmsmonografier, utgivna av Stockholms Kommun 41, LiberFörlag, Borås 1981

Thierry G. BOUCHER, "Un haut lieu de l'opéra de Lully ; la salle de spectacles du château de saint-Germain en Laye", *Jean-Baptiste Lully*, Laaber Verlag, 1980

Thierry G. BOUCHER, *L'Opéra de Versailles, des origines à sa restauration (1669-1980)*, thèse dactylographiée, 2 vol., Université de Paris IV, 1981

Ernest BOURGES, *Quelques notes sur le théâtre de la cour à Fontainebleau (1747-1787)*, Librairie historique des provinces, É. Lechevalier, 1892

Stéphane CASTELLUCIO Le théâtre de Marie-Antoinette à Marly; société de l'Histoire de l'Art Français, Séance du 2 février 1991, *Bulletin de la société de l'Histoire de l'art français* Année 1992, Paris, 1993

Barbara COEYMAN Walking through Lully's Theatre in the Palais Royal Lully studies edited by John HAJDU HETER Cambridge University Press 2000 p.216-242

Alexandre COJANNOT "Mazarin et le "Grand Dessein" du Louvre Projets et réalisations de 1652 À 1664 », *Bibliothèque de l'École des chartes*, t. 161, 2003, p. 133-219

Franck DEVEDJIAN, Madame de Pompadour sur scène : le théâtre du château de Bellevue, à Meudon Versalia 2017 p.145-158

Vincent DROGUET Marc-Henri JORDAN, *Théâtre de Cour. Les spectacles à Fontainebleau au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2005

Annegret GIERICH *Theater am Hof von Versailles zur Zeit der Marie-Antoinette, 1770-1789*, Dissertation zur Erlangung des Doktrgrades an der Philosophischen Facultät der Universitat Wien, März 1968, Ettligen, Werstart Hermann Fuchs, 1975 BNF OPE [C.11935

Jean GOURBET *Histoire des Salles de l'Opéra de Paris*, Guy Trébaniel, 1985

Jean-Paul GOUSSET, Damien RICHTER, Découvertes. Les décors de scène conservés au théâtre de la Reine et à l'Opéra Royal de Versailles, *Versalia - Revue de la Société des Amis de Versailles* N°6, 2003, p.18-34

Jean-Paul GOUSSET, Raphaël MASSON *Versailles L'Opéra Royal*, Etablissement public du musée et du domaine national de Versailles, Editions Artlys, Versailles 2010

Jean-Paul GOUSSET, Le Temple de Minerve, *Les Carnets de Versailles* N°10 Octobre 2016-Mars 2017 p10-15

Jean-Paul GOUSSET, Restaurations et restitutions pour une exposition Versailles, Château de Versailles De l'Ancien Régime à nos jours, janvier-février-mars 2017, p.36-42

Jérôme de LA GORCE *L'Opéra de Paris au temps de Louis XIV, histoire d'un théâtre*, Desjonquères, Paris, 1992

Philippe HOURCADE, *Madame de Pompadour et le théâtre des Cabinets du roi*, Michel de Maule 2014

Dominique LAUVERNIER, "Le Temple de Minerve, un décor de scène datant de 1754", Société de l'Histoire de l'Art français Séance du 7 mars 1992, *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1993 p.128-147.

Jean-Claude LE GUILLOU Le théâtre des Cabinets dans l'Escalier des Ambassadeurs à Versailles Versalia 2017 p.159-164

P. LEMOINE - A. de GAIGNERON En avant-première: Le nouveau Versailles *Connaissance des Arts* N° 406 décembre 1985 Un autre Versailles, p.72-87



Alfred MARIE "Les Salles du théâtre de Chantilly aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles" RHT

Vincent PRUCHNICKI, "Un théâtre au château de Versailles : la comédie de la cour des Princes", 2009, Article en ligne du Bulletin Centre de Recherche du Château de Versailles,

<https://journals.openedition.org/crcv/10909?lang=en>

Paul F. RICE *The Performing Arts at Fontainebleau from Louis XIV to Louis XVI*, Studies in Music, N°102, UMI Research Press Ann Arbor / London, 1989

Willmar SAUTER, David WILES *The Theatre of Drottningholm - Then and Now. Performance between the 18th and 21st centuries*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Theatre Studies 4, Stockholm University 2014

Hans-Joachim SCHOLDERER *Das Schlosstheater Ludwigsburg. Geschichte, Architektur, Bühnentechnik, mit einer ReKonstruktion der historischen Bühnenmaschinerie*, Staatliche Schlösser und Gärten, Baden-Württemberg, Monografien Band I, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte E.V., Band 71, Berlin 1994

Andrea SOMMER-MATHIS "Lieux de représentation théâtrale à la cour impériale de Vienne au XVII<sup>e</sup> siècle : de la salle à l'édifice" *Biblio* 17, 165 (2006) p.355-375

Spire PITOU "Voltaire's Tancrede at Versailles in 1770" *Australian Journal of French Studies* vol.X (1973) p.310-316.

Spire PITOU "Voltaire's Sémiramis at Versailles in 1770" *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* T.84 (1974) p.148-155

Barbro STRIBOLT *Scenery from Swedish Court Theatres, Drottningholm, Gripsholm*, Stockholmia Förlag, Drottningholm Teatermuseum, City of Stockholm, 2002

---

## OUVRAGES, THESES et ARTICLES

Walter BARICCHI -Jérôme de LA GORCE, dir., *Gaspare e Carlo Vigarani. Dalla corte degli Este a quella di Luigi XIV, De la cour d'Este à celle de Louis XIV*, Actes du colloque international Italie 6-7 juin 2005, Versailles 9-10 juin 2005, Biblioteca d'arte, Silvana Editoriale - Centre de Recherche Château de Versailles, Milano, 2009

Sara MAMONE Ruoli e gerarchie nell'Ercole amante p.85-91

Elena TAMBURINI Cultura materiale del teatro: le tecniche scenografiche di Bernini e quelle dei Vigarani, p.96-112

Alice JARRARD Vigarani, Italy and Machine Marvel in France, circa 1668, p.113-122

Jérôme de LA GORCE , Bérain et les Vigarani, p.123-132

Marie-Claude CANOVA-GREEN, Le spectacle de *Psyché* à Londres en 1675, p.143-157

Deanna LENZI, Gaspare Vigarani architetto teatrale p.174-184

Sergio ROTONDI, L'architettura del teatro: le concezioni romana e lombarda a confronto, p.185-195

- Alessandra FRABETTI, *Dallo jeu de paume alla sala teatrale*, p.196-204
- Daniela DEL PESCO Gian Lorenzo Bernini e Carlo Vigarani alla corte di Luigi XIV, p.205-218
- Walter BARICCHI, *La costruzione della sala delle Tuileries. Note di rilettura dei documenti d'archivio*, p.219-227
- Guillaume FONKENELL, *La salle des Machines des Tuileries apr-s les Vigarani*, p.228-263
- Thierry G. BOUCHER, *l'influence de la salle des Machines sur les salles des théâtres royaux de Versailles à Compiègne*, p.264-269
- Giuliana RICCI Fabrizio Carini Motta allievo di Gaspare Vigarani ?, p.284- 291
- Sabine DU CREST, *Félibien et l'historiographie des fêtes de Louis XIV à Versailles: la parfaite ressemblance*, p.298-307
- Claire-GERIN-PIERRE, *Henry Gissey, Carlo Vigarani et les premières fêtes de Versailles*, p.308
- Charles MAZOUER, *Molière et Carlo Vigarani*, , p.319-327
- A. BARGHINI, *Juvarra a Roma*, Turin, Rosenberg & Sellier, 1994
- Olivier BAUMONT *La musique à Versailles*, Actes Sud- Château de Versailles - Centre de musique baroque de Versailles, 2007
- Philippe BEAUSSANT, *Lully ou le musicien du Soleil*, Gallimard-Théâtre des Champs-Élysées, 1992
- Philippe BEAUSSANT Patricia BOUCHENOT-DÉCHIN, *Les plaisirs de Versailles Théâtre et musique*, Les chroniques de la musique Fayard, Paris, 1996
- Sylvie BOUISSOU *Jean-Philippe Rameau, Musicien des Lumières*, Fayard, 2014
- Sylvie BOUISSOU, Denis HERLIN, *Jean-Philippe Rameau Catalogue thématique des œuvres musicales, Tome 2. Livrets*; Collection Sciences de la Musique, *Opera Omnia de Rameau* (OOR) VI.1/2., CNRS Editions, Bibliothèque Nationale de France, 2003
- P. BJURSTRÖM, *Feast and theatre in Queen Christina's Rome*, Nationalmusei skriftserie 14, Stockholm 1966.
- Philippe CORNUAILLE, *Les décors de Molière, 1658-1774*, Presses de l'université paris-Sorbonne, Paris, 2015
- Livio DE LUCA *La photomodélisation architecturale. Relevé, modélisation et représentation d'édifices à partir de photographies*, Eyrolles, Paris, 2009
- D. DEL PESCO, *Bernini in Francia*, Electa Napoli 2007 (del Pesco 2007).
- D. DEL PESCO, *Gian Lorenzo Bernini e Carlo Vigarani alla corte di Luigi XIV*, in *Gaspare e Carlo Vigarani, Dalla Corte degli Este a quella di Luigi XIV*, a cura di Walter Baricchi e Jérôme de La Gorce, Centre de Recherche du Château de Versailles - SilvanaEditoriale, 2009, pp.205-218 (del Pesco 2009).

Christian DELMAS "Psyché et les pièces à machines" *Cahiers de littérature du XVII<sup>e</sup> siècle* n°7 p.175-188

Benoît DRATWICKI, *Antoine Dauvergne (1713-1797). Une carrière tourmentée dans la France musicale des Lumières*, Mardaga, Wawre, 2011

Benoît DRATWICKI *Persée*, 1682. Versailles, 1770: Lully d'un siècle à l'autre, Lully Persée 1770 2 CD et livret Alpha classics Collection Château de Versailles, 2016

Christian DUPAVILLON, *Naissance de l'opéra en France, Orfeo, 2 mars 1647*, Les chemins de la musique, Fayard, Paris, 2010

*Ercole amante Hercule amoureux* Cahiers d'AmbronayN°1, Centre culturel de Rencontre d'Ambronay, Ambronay Editions, 2006

Guillaume FONKENELL, *Le Palais des Tuileries*, Honoré Clair, Arles, 2010

Ivor GUEST, *The Ballet of the Enlightenment*, Dance Books, Cecil Court, London, 1996

Rebecca HARRIS-WARRICK The phrase structures of Lully's dance music, *Lully studies* edited by John HAJDU HETER Cambridge University Press 2000 p.32-56

Louis HAUTECŒUR *L'Histoire des Châteaux du Louvre et des Tuileries*, G. Van Oest Paris-Bruxelles, 1927

Thomas JACQUEAU *Les Machines du théâtre de la Reine, mémoire de maîtrise*, Paris III, 1993

Thomas JACQUEAU *Pierre Boulet, machiniste du Roi et de l'Opéra (1740-1804) : recherche documentaire, Mémoire de DEA d'Études théâtrales sous la direction de Madame de Rougemont*, Université Paris III, 1996

Alice JARRARD, *Architecture as performance in seventeenth-century Europe. Court Ritual in Modena, Rome, and Paris*, Cambridge University Press, 2003

Pierre JUGIÉ Le fonds de la Maison du roi (O<sup>1</sup>) et les archives des Menus Plaisirs aux Archives Nationales, *Dans l'Atelier des Menus Plaisirs du Roi. Spectacles, Fêtes et cérémonies aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Archives Nationales - Artlys Versailles, 2010, p.14-19

Gérard KAHN Beaumarchais Le Mariage de Figaro Edition critique avec les variantes de la version scénique originale établie par, Voltaire Foundation University of Oxford, SVEC 2002:12

Jérôme de LA GORCE *Lully un âge d'or de l'opéra français*, Cicero Editeurs Goussainville 1991

Jérôme de LA GORCE *Féeries d'opéra. Décors, machines et costumes en France, 1645-1765* Editions du patrimoine, Paris 1997

Jérôme de LA GORCE, *Jean-Baptiste Lully*, Fayard, 2002

Jerôme de LA GORCE *Carlo Vigarani intendant des plaisirs de Louis XIV*, Perrin, Paris, 2005

Nathalie LECOMTE, *Entre cours et jardins d'illusion. Le ballet en Europe (1515-1715)*, Centre national de la danse, Paris, 2014

Pauline LEMAIGRE-GAFFIER *Administrer les Menus Plaisirs du Roi. L'Etat, la Cour et les Spectacles dans la France des Lumières*, Collection Epoques, Champ Vallon, Ceyzérieux 2016

Pauline LEMAIGRE-GAFFIER *Lumière du théâtre, lumières de la ville. L'éclairage aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* RHT N° 273 Janvier-mars 2017 p.11-18

Francesco MILESI *Giacomo Torelli. L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, Fano, 2000

François MOUREAU *Les Comédiens-Italiens et la Cour de France (1664-1697)* p.63-81 XVII<sup>e</sup> siècle N° 130, Janvier-Mars 1981

Spire PITOU "Rameau's *Dardanus* at Fontainebleau in 1763", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, CXVI, 1973, p.281-305

Spire PITOU "Voltaire's *Tancrede* at Versailles in 1770" *Australian Journal of French Studies* vol.X (1973) p.310-316.

Spire PITOU "Voltaire's *Sémiramis* at Versailles in 1770" *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* T.84 (1974) p.148-155

Spire PITOU "The Opera-ballet and *Scanderberg* at Fontainebleau in 1763", *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, CXXIX, 1975, p.27-66

Claude-Jean NÉBRAC "*Ercole amante*" aux Tuileries. *Mémoires imaginaires de Francesco Cavalli (1659-1662)*, Books on demand 2011

John S. POWELL 'Pourquoi des bergers ?' Molière, Lully, and the pastoral *divertissement*, *Lully studies* edited by John HAJDU HETER Cambridge University Press 2000 p.166-198

Christian QUAEITZSCH "Une Société de Plaisirs" Feskultur und Bühnenbilder am Hofe Ludwigs XIV und ihr Publikum, *Feutsches Forum für Kunstgeschichte* Centre allemand d'histoire de l'art, Passagen/Passages Band 30 Deutscher Kunstverlag Berlin München, 2010

Philip ROBINSON *Beaumarchais et la chanson. Musique et dramaturgie des comédies de Figaro*, VIF-PUF revised edition Voltaire Foundation 1999

S. ROTONDI, *Il Teatro Tordinona - Storia, progetti, architettura*, Dipartimento di Architettura e Analisi della Città, Università di Roma "La Sapienza", Ediz. Kappa, Roma, 1987 (Rotondi 1987).

S. ROTONDI (fr. tr by A. SURGERS), *L'architecture théâtrale et l'espace urbain dans la recherche de Carlo Fontana*, in *Les Lieux du spectacle dans l'Europe du XVII<sup>e</sup> siècle, Actes du Colloque du Centre de recherches sur le XVII<sup>e</sup> siècle européen*, Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 11-13 mars 2004, édités par Charles Mazouer, Gunter Narr Verlag Tübingen 2006, Biblio 17, volume 165, pp.153-171 (Rotondi 2006).

S. ROTONDI, *L'architettura del teatro; le concezioni romana e lombarda a confronto*, in *Gaspare e Carlo Vigarani, Dalla Corte degli Este a quella di Luigi XIV*, a cura di Walter Baricchi e Jérôme de La Gorce, Centre de Recherche du Château de Versailles - SilvanaEditoriale, 2009, pp.195-199 (Rotondi 2009).

Nicolas SAINTE FARE GARNOT, *Le décor des Tuileries sous le règne de Louis XIV*, Notes et documents des musées de France, 20, Editions de l Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1988

Michèle SAJOU D'ORIA *Bleu et or, La scène et la salle en France au temps des Lumières 1748-1807*, Collection Sciences de la musique, CNRS Editions, Paris, 2007

E. TAMBURINI, *Scenotecnica barocca, Costruzione de' teatri e machine teatrali di Fabrizio Carini Motta (1688) e Pratica delle machine de' teatri di Romano Carapecchia (1689-91), saggio introduttivo di Elena Tamburini*, E&A Editori Associati, 1994 (Tamburini 1994).

E. TAMBURINI, *Due teatri per il principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio-colonna (1659-1689) Con un'ipotesi di ricostruzione del teatro "piccolo" elaborata in collaborazione con Sergio Rotondi*, Europa delle Corti", Centro studi sulle società di antico regime, Biblioteca del cinquecento, 74, Bulzoni editore, Rome 1997 (Tamburini 1997).

E. TAMBURINI, *Culturale materiale del teatro; le tecniche scenografiche di Bernini e quelle dei Vigarani*, in *Gaspare e Carlo Vigarani, Dalla Corte degli Este a quella di Luigi XIV*, a cura di Walter Baricchi e Jérôme de La Gorce, Centre de Recherche du Château de Versailles - SilvanaEditoriale, 2009, pp.96-112 (Tamburini 2009).

E. TAMBURINI, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Florence, Le Lettere, 2012 (Tamburini 2012).

David TROTT *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle: jeux, écritures, regards : essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*. Espaces 34, 2000

Nicole VAYSSAIRE 1980, *Les décors scéniques de l'Académie Royale de Musique et des Théâtres des châteaux de Versailles et de Fontainebleau (1760-1789)*", dans *Position de l'Ecole des Chartes*, 1980. La thèse n'a jamais été publiée et n'est accessible que sur autorisation de l'auteur.

Anne VERDIER *L'habit de théâtre* Lampsaque 2006

Jacqueline WAEBER, *Musique et geste en France de Lully à la Révolution - études sur la musique, le théâtre et la danse* - Lang 2009

## CATALOGUES

Ouvrage collectif à l'occasion de l'exposition *Versailles et la musique de cour*, Bibliothèque municipale de Versailles, Magellan et Cie, Versailles, 2007

*Dans l'Atelier des Menus Plaisirs du Roi. Spectacles, Fêtes et cérémonies aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*, Archives Nationales - Artlys Versailles, 2010

M. DE ANGELIS - E. GARBERO ZORZI, *Lo 'spettacolo meraviglioso': il Teatro della Pergola; l'opera a Firenze, catalogo della mostra* (Firenze, Archivio di Stato, 6 octobre-30 décembre 2000), Florence, Polistampa.

Mathias AUCLAIR Elisabeth GIULANI, *Rameau et la scène*, Bibliothèque Nationale de France / Opéra National de Paris, Paris, 2014

Elisabeth CAUDE, Jérôme de LA GORCE, Béatrix SAULE, *Fêtes et divertissements à la Cour*, Château de Versailles, Gallimard, 2016

Philippe HOURCADE *Théâtres et comédiens à la Cour* p.83-98

Benoît DRATWICKI - Jérôme de LA GORCE *Le répertoire de ballet et d'opéra*, p.99-161

Klaus Dieter REUS (Hrsg.), Markus LERNER (Gestaltung) *Faszination der Bühne Barockes Welttheater in Bayreuth - Barocke Bühnentechnik in Europa* Verlag C.u.C. Rabenstein 2001

Raphaëlle LEGRAND - Nicole WILD *Regards sur l'opéra-comique: trois siècles de vie théâtrale*. CNRS 2002

Jean-Pierre BABELON et Claude MIGNON, *François Mansart, Le génie de l'architecture* Gallimard, 1998

Marie-Emmanuelle PLAGNOL-DIEVAL coord. *Théâtre et enseignement, XVII<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècles : colloque international, 5 et 6 octobre 2001, Créteil. IUFM de Créteil - Université de Paris XII, Expression littéraire des idées et des mentalités ELISEM* ; [textes coordonnés par Marie-Emmanuelle Plagnol-Diéval] ELISEM Créteil 2003

Ulf KÜLSTER et collab., *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, Edition Minerva, Munich 2003

*Marie-Antoinette*, Catalogue d'exposition, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 2008

Deanna LENZI, Jadranka BENTINI, *I Bibiena, una famiglia europea*, Marsilio Editori, 2000

## Archives classées par ordre chronologique

*Seules les principales cotes sont citées, des pièces concernant des années précédentes pouvant figurer dans un carton ou un registre.*

*Des cotes réunissant des documents divers sur un thème, comme et , concernent de nombreuses années.*

**1610 à 1697**

O/1/2984

**1667**

O/1/2815; O/1/2984 (1667 à 1682)

**1668**

**1669**

O/1/2816, O/1/2817

**1670**

**1671**

O/1/2818, O/1/2819

**1672**

O/1/2819 ?

**1673**

**1674**

**1675**

**1676**

**1677**

Bibliothèque de Rouen Fonds Leber Ms 58889, *Registre des Menus plaisirs* de 1677

**1678**

**1679**

**1680**

**1681**

**1682**

**1683**

O/1/2820

**1684**  
O/1/2820, O/1/2821

**1685**  
O/1/2821, O/1/2822

**1686**  
**1687**

**1688**  
O/1/2824

**1689**  
O/1/2823  
O/1/2824

**1690**  
O/1/2823  
O/1/2824

**1691**  
O/1/2825, O/1/2826

**1692**  
**1693**  
**1694**

**1695**  
O/1/2827

**1696**  
O/1/2828

**1697**  
O/1/2829

**1698**  
O/1/2830; O/1/2985 (1698 à 1741)

**1699**

**1700**  
O/1/2831, O/1/2832

**1701**  
O/1/2832

**1702**

**1703**  
O/1/2833



- 1704** O/1/2834
- 1705** O/1/2835
- 1706** O/1/2836
- 1707** O/1/2837
- 1708** O/1/2838
- 1709** O/1/2839
- 1710** O/1/2840
- 1711** O/1/2841
- 1712** O/1/2842 pas de comédies
- 1713** O/1/2843
- 1714** O/1/2844
- 1715**
- 1716** O/1/2845
- 1717** O/1/ 2846
- 1718** O/1/2847, O/1/2848 ???
- 1719** O/1/2849, O/1/2850
- 1720** O/1/2851, O/1/2852

**1721**  
O/1/2853

**1722**

**1723**  
O/1/2854

**1724**  
O/1/2855

**1725**

**1726**  
O/1/2856

**1727**  
O/1/2857/A

**1728**  
O/1/2857/B

**1729**  
O/1/2858

**1730**  
O/1/2859/A

**1731**  
O/1/2859/B

**1732**

**1733**

**1734**  
O/1/2860, O/1/2861

**1735**

**1736**

**1737**

**1738**  
O/1/2862, O/1/2863

**1739**  
O/1/2864

**1740**

- 1741**  
O/1/2985
- 1742**
- 1743**
- 1743**
- 1744**  
O/1/2865
- 1745**
- 1746**
- 1747**  
O/1/2960
- 1748**
- 1749**  
O/1/2886; O/1/2986 (1749 à 1751), O/1/2987 (1749 à 1756); O/1/2988 (1749 à 1751)
- 1750**  
O/1/2987
- 1751**  
O/1/2988, O/1/2989, O/1/2990
- 1752**  
  
O/1/2991 et O/1/2992
- 1753**  
O/1/2993 et O/1/2994
- 1754**  
O/1/2995, O/1/2996; O/1/3266 *Programmes* 1754-1770; O/1/3233 et O/1/3234 *Inventaire des Habits*
- 1755**  
O/1/2997, O/1/2998
- 1756**  
O/1/2999
- 1757**  
O/1/3000, O/1/3001
- 1758**

- O/1/2866, O/1/3002
- 1759**  
O/1/3003
- 1760**  
O/1/3004; O/1/3235 Inventaire des Habits; O/1/3134 *Recensement des magasins du Roi*, O/1/3154 *Recensement des magasins du Roi*
- 1761**  
O/1/3005, O/1/3006; O/1/3096, O/1/3097; O/1/3135 *Recensement des magasins du Roi*, O/1/3155 *Recensement des magasins du Roi*
- 1762**  
O/1/3006, O/1/3007; O/1/3098, O/1/3099; 3136 *Recensement des magasins du Roi*, O/1/3156 *Recensement des magasins du Roi*
- 1763**  
O/1/2887, O/1/3008, O/1/3009, O/1/3010; O/1/3100, O/1/3101; O/1/3137, *Recensement des magasins du Roi*, O/1/3157 *Recensement des magasins du Roi*
- 1764**  
O/1/3010, O/1/3011, O/1/3012; O/1/3102, O/1/3103, O/1/3138 *Recensement des magasins du Roi*, O/1/3158 *Recensement des magasins du Roi*
- 1765**  
O/1/3012 à 3014; 3104, 3105; O/1/3245 Inventaire de la Bibliothèque de Musique de Versailles; O/1/3139 *Recensement des magasins du Roi*, O/1/3159 *Recensement des magasins du Roi*
- 1766**  
O/1/3015, O/1/3016; O/1/3106, O/1/3107; O/1/3140 *Recensement des magasins du Roi*, O/1/3160 *Recensement des magasins du Roi*
- 1767**  
O/1/3017, O/1/3018; O/1/3108; O/1/3141 *Recensement des magasins du Roi*, O/1/3161 *Recensement des magasins du Roi*
- 1768**  
O/1/3019 à O/1/3021; O/1/3109 à O/1/3111; O/1/3142 *Recensement des magasins du Roi*, O/1/3162 *Recensement des magasins du Roi*
- 1769**  
O/1/2893, O/1/3022 à O/1/3025; O/1/3112, O/1/3113; O/1/3143 *Recensement des magasins du Roi*, O/1/3163 *Recensement des magasins du Roi*
- 1770**  
O/1/3025 à O/1/3030/B; O/1/3114 à O/1/3116; O/1/3254 *Mariage du Dauphin*; O/1/3143 bis *Recensement des magasins du Roi* (O/1/3164)
- 1771**

O/1/2895, O/1/3031 à O/13034; O/1/3117, O/1/3118; O/1/3258 *Mariage du Comte de Provence*; O/1/3144 *Recensement des magasins du Roi*, O/1/3165 *Recensement des magasins du Roi*

**1772**

O/1/3034 à 3036; O/1/3145 *Recensement des magasins du Roi*, O/1/3166, *Recensement des magasins du Roi*

**1773**

O/1/3037 à O/1/3041; O/1/3119, O/1/3120; O/1/3256 *Mariage du Comte d'Artois* ; O/1/3167 *Recensement des magasins du Roi*

**1774**

O/1/3041 à O/1/3044; O/1/3121, O/1/3122 O/1/3168 *Recensement des magasins du Roi*)

**1775**

O/1/3044 à O/13047; O/13123, O/13124; O/13255 *Mariage de Mme Clotilde*; O/1/3146 *Recensement des magasins du Roi* ; O/1/3169 *Recensement des magasins du Roi*

**1776**

O/1/3047, O/1/3048, O/1/3049; 3125, 3126; 3147 *Recensement des magasins du Roi*, O/1/3170 *Recensement des magasins roi*

**1777**

O/1/3050, O/1/3051; O/1/3127, O/1/3128; O/1/3148 *Recensement des magasins du Roi*; O/1/3171 *Recensement des magasins du Roi*

**1778**

O/1/3052 à O/1/3054; O/1/3129, O/1/3130; O/1/3456 *Inventaire du Grand Théâtre*; O/1/3172 *Recensement des magasins du Roi*

**1779**

O/1/3055, O/1/3056; O/1/3131, O/1/3132; O/1/3173 *Recensement des magasins du Roi*

**1780**

O/1/3057, O/1/3058; O/1/3246 *Inventaire Bibl Musique Versailles*, O/1/3174 *Recensement des magasins du Roi*)

**1781**

O/1/3059 à O/1/3061; O/1/3175 *Recensement des magasins du Roi*

**1782**

O/1/3061 à O/1/3063; O/1/3149 *Recensement des magasins du Roi*

**1783**

O/1/3064A à O/1/3065B; O/1/3133 *quartier de janvier*; O/1/3150 *Recensement des magasins du Roi*

**1784**

O/1/3065B, O/1/3066 à O/1/3068; O/1/3151 *Recensement des magasins du Roi*

**1785**

O/1/3069 à O/1/3072; O/1/3152/A *Recensement des magasins du Roi*

**1786**

O/1/3073 à 3076B; O/1/3152/B *Recensement des magasins du Roi*

**1787**

O/1/3077 à O/1/3080

**1788**

O/1/3081, O/1/3082, O/1/3083; O/1/3153A *Recensement des magasins du Roi*

**1789**

O/1/3084, O/1/3185, O/1/3086; O/1/3153/B *Recensement des magasins du Roi*

**1790**

O/1/3088 (6 premiers mois)

O/1/3089 (6 derniers mois), O/1/3090 6 derniers mois)

**1791**

O/1/3092, O/1/3093, O/1/3094

**1792**

O/1/3094

**1793** (incluse car se référant au transfert de matériel palatial)

**1794** (incluse car se référant au transfert de matériel palatial)

### **Révolution et XIX<sup>e</sup> siècle**

O/2/472

A/J/13/58

A/J/19/838

A/J/19/857

A/J/19/858

# 2 -CHRONOLOGIE

*Notes : Une chronologie détaillée sur cent trente années était trop longue dans le cadre d'annexes, compte tenu du nombre d'événements, mineurs ou majeurs.*

*Seuls sont cités les Voyages de Fontainebleau où ont lieu des représentations scéniques*

*La base de données calendrier donne les dates connues des spectacles de la Cour de 1659 à 1789.*

## 1659 7

mai cessez le feu Espagne  
début août - déc.: Salle des Machines, conception et décisions  
vers oct. plan du Pont de la Paix par Le Vau  
7 novembre. traité des Pyrénées  
Molière joue pour le Roi au Louvre

## 1660

22 nov. *Xerxès* de Cavalli

## 1661

10 janvier marché pour la salle des comédies domestiques  
20 janvier ouverture du Palais-Royal par Molière, au 1er janvier 1661, 5 troupes à Paris: Molière, Bourgogne, Marais, Espagnols, Mademoiselle (Dorimond)  
6 août 1661 marché de couvertures dont "salle des comédies domestiques"  
Voyage de Fontainebleau 22 avril - 5 déc.

## 1662

février représentations d' *Ercole amante*

## 1664

Versailles *Les Plaisirs de l'Île enchantée*

Versailles château installation de théâtres portatifs par D.Buret

Voyage de Fontainebleau 16 mai - 13 août

**1665**

12 juin 1665 parc théâtre provisoire par Carlo Vigarani

**1668**

Flore salle de ballets provisoire aménagée

Versailles *Le Grand Divertissement Royal*

**1669**

Versailles projets de salle de spectacle dans l'aile du midi et de salon de réception au bout de l'aile nord

**1671**

*Psyché* à la Salle des Machines.

Voyage de Fontainebleau ? 3-31 août - extraits de *Psyché* ?

**1674**

11 juillet 1674 Trianon, jardins, salon de verdure provisoire pour l'*Eglogue* de JB Lully

28 août 1674 scène provisoire devant la grotte de Thétys pour *Les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*

**1679**

Voyage de Fontainebleau 26 août-12 oct.

**1680**

Voyage de Fontainebleau 13 mai-8 juillet

**1681**

Voyage de Fontainebleau 29 juillet-30 sept.

**vers 1682**

Vestibule de la Cour des Princes, installation de la comédie

**1682**

Versailles Grande Ecurie, Manège *Persée*

6 mai 1682 vers résidence du gouvernement et de la Cour de France

Voyage de Fontainebleau 16 oct.-16 nov.

**1684**

Voyage de Fontainebleau 14 oct.-15 nov.

fin 1684 1ers projets pour la salle des ballets de l'aile Nord



**1685**

17 janv 1685 projet de Carlo Vigarani  
début 1685 projets de Mansart salle des ballets de  
Voyage de Fontainebleau 30 sept.-13 nov.

**1686**

Voyage de Fontainebleau 8 oct.-15 nov.

**1687**

Voyage de Fontainebleau 2 oct.-13 nov.

**1688**

Verailles abandon des travaux de la Salle des Ballets  
Grand Trianon salle de comédie

**1689**

Paris construction de la salle Comédiens Français au Faubourg Saint-Germain.  
Voyage de Fontainebleau 6-22 oct.  
fin 1689 voyage en Italie de R.Cotte et J.Gabriel

**1691**

Voyage de Fontainebleau 13 sept.23 oct.

**1692**

Voyage de Fontainebleau 25 sept.-25 oct.

**1693**

Voyage de Fontainebleau 18 sept.-22 oct

**1694**

Voyage de Fontainebleau 16 sept.-27 oct.

**1695**

Voyage de Fontainebleau 22 sept.-26 oct.

**1697**

Voyage de Fontainebleau 19 sept.25 oct.

**1698**

Voyage de Fontainebleau 2 oct.-13 nov

**1699**

Voyage de Fontainebleau 3 sept.-22 oct.

**1700**

Voyage de Fontainebleau 23 sept.-15 nov.

**1701**

Voyage de Fontainebleau 23 sept.-14 nov.

**1700**

Desgodets relevé des Tuileries

**1702**

Voyage de Fontainebleau 12-19 sept.-26 oct.

**1703**

Grand Trianon démolition de la comédie provisoire p.61

**1703**

Voyage de Fontainebleau 18-21 sept.-25 oct.

**1704**

Voyage de Fontainebleau 3? 12? sept.23 oct.

**1705**

Voyage de Fontainebleau 23 sept.-26 oct.

**1707**

Voyage de Fontainebleau 13 sept.-25 oct.

**1714**

Voyage de Fontainebleau 30 août-24 oct.

**1715**

9 nov 1715 départ de la Cour après la mort du Roi le 1er nov 1715

**1716-1721**

Régence Spectacles aux Tuileries

**1722**

15 juin 1722 retour Louis XV à Versailles

**1723**

**1724**

Fontainebleau aménagement par Robert de Cotte - 23 août-30 nov. Voyage de Fontainebleau

**1725**

Voyage de Fontainebleau 21 août-28 nov.

**1726**

Cour des Princes travaux à la comédie

Voyage de Fontainebleau 27 août - 25 nov.

**1729**

Cour de Marbre fête pour la naissance du dauphin

**1730**

18 avril-5 juin Voyage de Fontainebleau

**1731**

4 juin-11 août Voyage de Fontainebleau

**1732**

9 sept-15 nov. Voyage de Fontainebleau

**1733**

Versailles logements su emplacement sdb - terminés en 1735

Voyage de Fontainebleau 30 sept.-24 nov.

**1734**

J.-A. Gabriel nommé Contrôleur

Voyage de Fontainebleau 6 oct.-30 nov.

**1737**

Voyage de Fontainebleau 23 sept.-22 nov.

**1738**

Tuileries tableaux muets de Servandoni

Voyage de Fontainebleau 22 sept.-21 nov.

**1739**

Voyage de Fontainebleau 2 oct.-24 nov.

**1740**

Voyage de Fontainebleau 23 sept.-15 nov.

6 mai Gabriel Premier Architecte du Roi en remplacement de son père J.Gabriel, décédé

Voyage de Fontainebleau 6 avril-21 mai

**1743**

Voyage de Fontainebleau 13 sept.-23 nov.

**1743-1744**

Salle des ballets projets par Gabriel

**1744**

**1745**

Manège th provisoire pour le mariage du Dauphin

Voyage de Fontainebleau 2 oct.-19 nov.

décembre J.A Gabriel charge N.-M. Potain d'une mission pour lever les plans de théâtres italiens

fin 1745 P.Patte chargé par les Premiers Gentilshommes d'une mission pour étudier les théâtres italiens.

**1746**

théâtre aux Petits appartements

Voyage de Fontainebleau 7 oct.23 nov.

**1747**

Manège 2 Second mariage du Dauphin, avec la représentation des Fêtes de *Hymen et de l'Amour*.

Voyage de Fontainebleau 14 oct.19 nov.

**1748**

Théâtre de l'Escalier des Ambassadeurs

Voyage de Fontainebleau 3 oct.-17 nov.

15 nov 1748 elev façades sdb, et 2 série de plans,par Gab

**1749**

Voyage de Fontainebleau 2 oct.16 nov.

**1750**

Voyage de Fontainebleau 7 oct.-16 nov.

**1750-1751**

Bellevue et Choisy construction de théâtres

**1751**

1751 démolition de la salle du Manège

Voyage de Fontainebleau 12 oct.17 nov.

**1752**

Voyage de Fontainebleau 26 sept.8 nov.

**1753**

Voyage de Fontainebleau 12 oct.-24 nov.

**1753-1754**

travaux de modification de la salle et de la scène de Fontainebleau, 23 août naissance du Duc de Berry

Voyage de Fontainebleau 4 oct.-18 nov.

**1755**

Voyage de Fontainebleau 19 sept.-15 oct.

**1756**

Voyage de Fontainebleau 5 oct.-15 nov.

**1757**

Choisy reprise travaux, achèvement complet du théâtre en 1761

Voyage de Fontainebleau 7-29 sept.

**1762**

Voyage de Fontainebleau 5 oct.-16 nov.

fin 1762-1763 Comédie de la Cour des Princes agrandissement de la scène et modification des décorations.

**1763**

6 avril incendie de l'Opéra

été Fontainebleau modifications de la scène

Voyage de Fontainebleau 5 oct.-14 nov.

**1764**

avril ouverture de l'opéra Tuileries

Voyage de Fontainebleau 2 oct.-14 nov.

**1765**

Voyage de Fontainebleau 5 oct.-21 dec.

**1766**

printemps réouv officielle du chantier de la Grande Salle de Versailles

**1767**

mai La Ferté rédige un *Mémoire* pour appuyer le construction d'une salle de spectacle définitive

novembre commencement du modèle de la Grande Salle par Arnoult (terminé en 1769)

**1768**

Voyage de Fontainebleau 8 oct.-15 nov. Séjour de Christian VII de Danemark

**1769**

Voyage de Fontainebleau 4 oct.-14 nov.

**1770**

fêtes du mariage du Dauphin

Séjour à Choisy

Voyage de Fontainebleau 12 oct.-20 nov.

**1771**

Voyage de Fontainebleau 7 oct.-19 nov.

**1772**

Mariage du Comte de Provence

Voyage de Fontainebleau 6 oct.-17 nov.

**1773**

Mariage du Comte d'Artois

Voyage de Fontainebleau 6 oct.-14 nov.

**1774**

**1775**

Voyage de Fontainebleau 9 oct.-16 nov.

**1776**

Voyage de Fontainebleau 9 oct.-16 nov.

**1777**

Voyage de Fontainebleau 9 oct.15 nov.

**1778**

vérification et calculs des *Mémoires* de la construction de la Grande Salle achevés

16 mars projet reconstruction de la Comédie de Fontainebleau par Potain

**1778-1779**

Théâtre de Trianon par Mique

**1783**

Voyage de Fontainebleau 9 oct.-24 nov.

**1785**

Voyage de Fontainebleau 10 oct.-17 nov.

Versailles, théâtre de l'Aile Neuve par Paris

**1786**

Voyage de Fontainebleau 9 oct.-16 nov.

**1787**

Assemblée des Notables

**1788**

Assemblée des Notables

**1789**

6 dec 1789 la famille royale quitte Versailles

**1792**

17 août apposition des scellés

**3 - PIÈCES  
JUSTIFICATIVES**

**et**

**TABLEAUX  
COMPARATIFS**



## Conventions

*Sur la centaine de milliers de pages des Archives des Menus concernant les spectacles, il m'a fallu opérer une sélection drastique en ne retenant que quelques pièces pour leur exemplarité, leur originalité ou leur date. L'étude générale renvoie régulièrement à d'autres pièces qui n'ont pas été retenues dans cette section.*

*Les pièces sont présentées soient isolées, soit dans des tableaux comparatifs. Pour quelques cas, l'orthographe originale a été conservée, dans les limites de la lisibilité de l'original ou de sa copie microfilmée, et en majorité les pièces ont leur orthographe modernisée, et peuvent ainsi faire l'objet d'un traitement plus aisé (classement, regroupement, simplification, addition d'informations complémentaires) en vue de leur lisibilité, c'est le cas pour les Inventaires. La saisie des pièces dans leur originalité posait en effet très vite des problèmes au logiciel de traitement de texte, des signes abrégatifs étaient impossibles à transcrire tels quels, etc. C'est pourquoi j'ai limité au minimum l'édition "diplomatique" de ces sources.*

# 1 -Le Théâtre à périactes monté pour le Ballet

## *Les Eléments donné aux Tuileries*

**le 31 décembre 1721**

### *Le Mercure de janvier 1722 p.93-95*

"Ce Ballet, avec tous les Divertissemens, le Theatre et les Decorations a été fait sous les ordres de M, le Duc de Mortemar, Premier Gentilhomme de la Chambre du Roy, et par les soins de M. le Fevre , In- tendant des menus Plaisirs de Sa Majesté.

Ce Théâtre est très ingénieusement construit et décoré, ceux qui ne font pas à portée de le voir, feront sans doute bien. aise d'en trouver ici une petite description:

Le Sr de Vacé qui en a donné les dessins, a été assujetti à 25 pieds pour la largeur et la hauteur. La profondeur est de 45 pieds. Le frontispice est orné de deux pilastres en arc de triomphe et de Cariatides qui portent les encoignures de la corniche d'un plan très-riche, sur laquelle prend naissance un cintre en archivolte, accompagné [p.94] d'enroulements, etc. Les Génies de la Poésie et de la Musique, de ronde basse et dorés , sont assis sur de grandes parties d'Architecture, cintrées sur le plan de l'élévation, avec leur attributs, etc. On voit au milieu le chiffre du Roy, soutenu par deux Génies, accompagné de festons de fleurs et de palmes.

Le *Proscenium*, ou avant-théâtre est aussi fort orné et enrichi de quantité de dorures, on voit sur les pieds droits et les encoignures les Médaillés des anciens Poètes Dramatiques, savoir, Eschyle, Sophocle, Euripide, Aristophane, Ménandre, Sénèque le Tragique, Plaute et Térence. Le plafond du *Proscenium*, enfermé entre deux archivoltes, et peint par Mr Bertin, représente Apollon au milieu de la Poésie et de la Musique. De chaque côté on a ménagé deux balcons, l'un au- dessus de l'autre pour, les Chœurs, les femmes en bas, les hommes au-dessus.

L'orchestre pour les instruments est tout à fait hors d'œuvre, mais attendant le Théâtre. Le Trône du Roi est placé un peu en-deçà avec des sièges autour pour les Princesses et les Dames de la Cour, le reste de la Salle est en gradins pour les Spectateurs. Les ailes du Théâtre sont fermées par six tiers points de chaque côté, chargés [p.95] chacun de trois feuilles de décorations, dont une seule face parait aux yeux des Spectateurs. Ces figures triangulaires tournent sur des pivots, et les changements se font d'une manière très subite par le moyen d'un treuil, ou moulinet, placé au-delà de la dernière ferme, qu'on fait tourner par le moyen d'une manivelle, et sur lequel viennent se tortiller les cordes qui répondent à chacun des tiers points pour les faire tourner d'un mouvement prompt et égal aux changements des décorations.

Le Soleil qui parait dans le fond du Théâtre à la fin de la dernière Entrée est très ingénieusement composé, le disque en est très-lumineux, et les rayons bien imités par le moyen d'une eau safranée, dans des tuyaux de verre, par des cristaux brillants , etc."

## 2 - *Mémoire* de Girault pour le Théâtre de marionnettes du Duc de Bourgogne

### *O/1/3002 - Dépenses imprévues - 1758*

*(orthographe modernisée; le mémoire en liasse n'est pas paginé; mes commentaires sont notés en italique)*

*p.1*

*Mémoire* des ouvrages faits et fournis par Girault Entrepreneur dans les Menus plaisirs du Roy pour le Théâtre de marionnettes qui a été fait à neuf pour M. le Duc de Bourgogne, sous les ordres de M. de Fontpertuis Intendant et contrôleur général de l'Argenterie et des Menus plaisirs et affaires de la Chambre du Roi, dans le courant des mois de mai et de juin de l'année 1758

Premièrement

Pour porter le plancher 10 tréteaux de chêne de chacun 6 pieds de long et 3 pieds 1/2 de haut, composés chacun d'une tête de 6 pieds de long, 6 pouces de large et 10 pouces 1/2 d'épais de quatre pieds de 3 pieds 1/2 de haut, 2 pouces de large, et quatre traverses d'un pied de long et 3 pouces de large, le tout d'assemblage et fini proprement à 6 livres pièce 60 livres

Plus le plancher du théâtre, composé de 8 feuillets de sapin, blanchis d'un côté, rainés [*comprendre : rainurés*] et collés, et emboîtés de chêne, chaque feuille de 7 pieds 1/2 de long sur 3 pieds de large, font ensemble 15 pieds de large sur 12 pieds de profondeur, font 5 toises à 18 livres la toise, 90

total 150

*p.2*

de l'autre part 150 livres

Plus pour l'enclouonnement du théâtre 10 grands châssis de sapin bois d'Auvergne de chacun 13 pieds de haut sur 2 pieds 4 pouces de large, assemblés à entaille à demi-bois l'un dans l'autre et collés, chaque châssis composé de 2 battants et 5 traverses sur la hauteur de pouces de large : dans deux de ces châssis sont pratiquées 2 portes pour arriver dessus et dessous le théâtre à 8 livre pièce, 80 livres

Plus le plafond composé de 5 grands châssis de sapin d'Auvergne de chacun 15 pieds de profondeur, chaque châssis composé de 2 battants et 7 traverses assemblés à entaille à demi-bois et collés à 8 livre pièce; 40 livres

Plus pour porter le plafond, la fourniture de 4 chevrons de sapin de chacun 16 pieds de long sur 4 pouces carrés, dont un sert de chemin au rideau d'avant-scène et est garni de 8 moufles avec 8 chapes pendantes en bois de hêtre assemblées à queue d'aronde dans les chevrons et embreuvées [*montage de deux pièces par embrèvement, ou tenon et mortaise*] pour recevoir les poulies. Un autre chevron sert de chemin au rideau de Polichinelle [*un rideau dit de Polichinelle descend ou monte en se roulant ou se déroulant sur lui-même*], et est garni de 6 moufles et 12 chapes idem aux précédentes. Le 3ème sert de chemin à la petite ferme d'appui, et est garni de 3 poulies et 6 chapes idem. Le 4ème sert

total 270 livres

*p.3*

ci-contre 270 livres

de chemin à la herse du fond et est garni de trois poulies et 6 chapes idem, 30 livres

Plus un autre chemin de 12 pieds de long garni de 4 poulies et 8 chapes idem, 6 livres 10 sols

Plus pour la petite charpente latérale deux grandes traverses de demi plat-bord de 25 pieds de long chacune sur 5 pouces de large et 3 pouces d'épais; 10 chevrons de sapin de 12 pieds, et 11 chevrons de 15 pieds, le tout blanchi des quatre côtés, assemblé proprement à tenon et mortaise, et disposé pour être démonté promptement, les plats-bords à 2 livres la toise et les chevrons à 20 sols pour ce 64 livres 5 sols

Plus pour transporter au château et serrer les tréteaux 2 grandes caisses en bois de Lorraine, blanchies d'un côté rainées, collées, barrées et assemblées à queue d'aronde de chacune 7 pieds 1/2 de long, 20 pouces de large et 2 pieds 10 pouces de haut, garnies de leurs couvercles barrés de chêne, ainsi que les fonds, en barres de 3 pouces de large et 2 pouces d'épais; les deux produisent 4 toises 5 pieds 10 pouces 8 lignes à 15 livres la toise, 62 livres 10 sols

Plus pour serrer les rideaux et plafonds, la fourniture d'une grande caisse en bois d'Auvergne blanchie d'un côté, rainée, collée

total 433 livres 5 sols

*p.4*

de l'autre part 433 livres 5 sols

et assemblée à queue d'aronde de 15 pieds de long sur 1 pied de large et 1 pied de profondeur, garnie de son couvercle barré en chêne ainsi que le fond, produit 1 toise et demie 8 pieds à 15 livre la toise, 24 livres

Plus deux coulisses de chevron de sapin chacune de 3 pieds de haut, posées perpendiculairement sur le théâtre pour conduire la ferme d'appui de Polichinelle, emmanchée dans un patin de hêtre à 3 branches de 2 pouces d'épais sur 4 pouces de large et 1 pied de chaque branche, ces patins se montent à visser sur le théâtre, 6 livres

Plus pour la rampe 2 tablettes de sapin chacune 7 pieds 1/2 de long et 3 pouces de large, blanchies des deux côtés à 15 sols la toise, 1 livre 17 sols 6 deniers

Plus pour tenir le roulement de derrière le théâtre fourni deux décharges de sapin d'auvergne de 12 pieds de long chacune sur 4 pouces de large, blanchies des deux côtés et une traverse de 15 pieds de long, blanchie aussi des deux côtés, 4 livres 17 sols 6 deniers

Dans l'arrière théâtre la fourniture de deux chevalets de chêne de chacun 6 pieds de long sur 3 pieds 1/2 de haut, chaque chevalet

total 470 livres 15 sols

*p.5*

ci-contre 470 livres 15 sols

composé d'un patin de membrure de 6 montants assemblés à tenon et mortaise, et pour lier les deux chevalets ensemble, deux entretoises en bois de 2 pouces de chêne de 9 pieds de long sur 3 pouces de large assemblés à queue d'aronde dans les chevalets, 15 livres

Plus pour retenir le mouvement, quatre écharpes de chêne de chacune 2 pieds 1/2 de long 2 pouces de large et 15 lignes d'épais, assemblées à queue d'aronde dans les montants et les entretoises, 2 livres 8 sols

Plus pour lier les montants par le haut 2 traverses de chêne de chacune 4 pieds de long et 2 pouces de large, blanchies des deux côtés, deux desquelles sont à entailler dans les montants, et les deux autres d'assemblage, 1 livre 16 sols

Plus cinq coulisses de sapin de 12 pieds de long, garnies chacune de 10 goussets de hêtre, entaillées (*sic*) suivant les coulisses et posés (*sic*) sur chacun des montants, 14 livres

Plus un deuxième chevalet composé pour le patin comme le précédent en deux parties et réuni en une seule par les 2 longues traverses du bas qui sont en bois de chêne de 2 pouces sur 3 pouces de large, et 9 pieds de

total 503 livres 4 sols

*p.6*

de l'autre part 503 livres 4 sols

de long avec quatre écharpes idem aux autres, les 6 montants de chaque chevalet sont en bois de 2 pouces carrés et portent chacun deux cassettes ouvertes garnies de leurs âmes de 2 pieds de long, à la tête de chaque montant 4 moufles avec leurs poulies, ce qui en fait 48, 27 livres 5 sols

Plus à chaque montant pour tenir et monter lesdits moufles, 2 chapes de chêne en bois de [*manque ?*] pouce 1/2 sur 3 pouces 1/2 de large et 8 pouces de long tenues ensemble par un bouton à visse qui passe au travers, 6 livres

Plus au même chevalet 10 autres cassettes fermées de chacune 3 pieds de long sur 2 pouces 1/2 en carré, garnies de leurs âmes, dans la tête desquelles est assemblée une traverse de 5 pouces de long et 3 pouces de large pour recevoir et faire monter les chemins des Bamboches, pour ce 30 livres

Plus pour le mouvement de toutes ces machines à chaque bout 2 treuils de chêne de 4 pieds de long sur 4 pouces carrés abattus à 8 pouces, et garnis d'un rang de 4 palettes de chêne portés (*sic*) sur la console de hêtre rassemblées dans les quatre montants, pour ce 18 livres

total 584 livres 9 sols

*p.7*

ci-contre 584 livres 9 sols

Plus pour retenir le devers des cassettes par des crochets de fer, avoir assemblé par chaque bout des chevalets une traverse de 4 pieds de long sur 3 pouces de large et 2 pouces d'épais assemblée à queue d'aronde dans les entretoises, pour ce 1 livre 16 sols

L'avant-scène de 15 pieds de face sur 10 pieds de haut, composée de 3 châssis de sapin d'Auvergne dont celui qui forme la traverse à 15 pieds de long sur 3 pieds de large. Les deux autres châssis de 8 pieds de haut chacun sur 2 pieds 9 pouces de large, composés chacun de deux battants et 4 traverses assemblés à entaille, garnis de volilles [*comprendre : voliges; cf. Encyclopédie : "VOLILLE : petite planche de bois de sapin ou de peuplier, très-légère et peu épaisse. Le bois de sapin ou de peuplier se débite pour l'ordinaire en volilles, ou petites planches depuis trois jusqu'à cinq lignes d'épaisseur, sur dix pouces de large, et six pieds de long, pour foncer des cabinets, et faire des bières"*] et chantournés, pour ce 16 livres

Plus pour le soubassement du théâtre deux châssis de sapin d'Auvergne de chacun 7 pieds 1/2 de long sur 3 pieds 1/2 de haut composés de deux battants et 4 montants de 3 pouces de large, pour ce 8 livres

Plus deux autres grands châssis pour fermer les deux vides qui restent depuis le théâtre jusqu'au mur de l'appartement de 13 pieds de haut chacun sur 5 pieds de large, composés chacun de 4 battants, 3 traverses

total 610 livres 5 sols

*p.8*

de l'autre part 610 livres 5 sols

5 pieds, et 4 autres petites d'un pied de long sur 3 pouces de large. Dans chaque châssis est pratiquée une porte à 2 vantaux de 6 pieds 2 pouces de haut sur 3 pieds de large, pour ce 20 livres

Plus pour la décoration complète 8 châssis de sapin d'Auvergne de chacun 7 pieds 1/2 de haut sur 2 pieds de large, composé de 2 battants, 4 traverses assemblées à entaille et collées, garnis de voliges au pourtour et chantournés, pour ce 40 livres

*[Ajoutées et superposées à cet emplacement les lignes suivantes :*

Plus en 1755 pour deux Te Deum à N.D. pour la naissance du Comte de Provence, et journées à Versailles pour le bouquet d'artifice dont le *mémoire* a été oublié dans les états de cette année-là, 224 livres 10 sols ]

Plus la ferme de 11 pieds de face sur la largeur sur 10 pieds de haut en deux parties; chaque partie brisée en deux châssis, chaque châssis composé de deux battants et 4 traverses assemblées idem aux précédentes le dedans de la porte garni de voliges et chantourné, la baie de 6 pieds de haut sur 3 pieds de large brisée en deux vantaux, pour ce 16 livres

Plus pour la ferme d'appui des Bamboches, un châssis de 10 pieds de large sur 3 pieds de haut composé de 2 battants et de 5 montants assemblés idem aux autres pour ce 8 livres

total 918 livres 15 sols (*premier total barré*)

*p.9*

ci-contre 918 livres 15 sols (*premier total barré*)

Plus une ferme de paysage en deux parties de 11 pieds de long sur 10 pieds de haut assemblée idem aux autres avec une ouverture pratiquée dans le milieu, la baie garnie de voliges au pourtour et chantournée, pour ce 16 livres

Plus pour une autre ferme représentant le Carnaval de Venise, 2 autres châssis de même longueur et largeur que celui ci-dessus, 16 livres

Plus pour les bandes des mers et terrains 24 feuillets de sapin mince de 12 pieds de long chacun sur 1 pied de large, blanchi d'un côté, rainés, collés, barrés et chantournés à 25 sols pièce, 30 livres

Plus vingt quatre tringles de sapin de 12 pieds blanchis des 2 côtés, et de 3 pouces de large, lesquelles servent à porter les décorations de carton et pour tenir les tringles 18 mentonnets de hêtre d'un pied de long sur 2 pouces en carré, attachés derrière les feuillets ci-dessus, pour ce 45 livres

Plus pour le rideau et les quatre plafonds, 9 tringles de 12 pieds de long sur 3 pouces de large en bois de sapin blanchies des deux

1026 livres (*premier total barré*)

*p.10*

de l'autre part 1026 livres (*premier total barré*)

côtés, 13 livres 10 sols

Plus pour éclairer le théâtre 12 portants de sapin mince de 12 pieds de haut et 6 pouces de large; une rampe d'assemblage de 11 pieds de long sur 1 pied de haut composée de deux battants et 5 traverses, blanchies des deux côtés, 14 livres 12 sols

Plus pour monter au théâtre un escalier ambulant et pliant montant à 3 pieds 1/2 de haut composé de deux limons et de 7 marches en bois de hêtre d'un pouce d'épais assemblées à tenon et mortaise, collées et embreuvées dans les limons, un pied brisé composé de deux montants et d'une traverse en bois de pouce (*sic*) de hêtre sur 2 pouces de large, pour ce 15 livres

Nota

Que tout ce théâtre a été fait avec beaucoup de sujétion pour se monter en heure de temps dans l'appartement de M. le Duc de Bourgogne, et pour se démonter aussi facilement, ce qui a exigé beaucoup de précision et de façon

Plus fourni au S<sup>r</sup> Bienfait pour monter ses Bamboches et ses vaisseaux 24 montants de hêtre de chacun 2 pieds de long, 2 pouces de large et 1 pouce d'épais, pour ce 12 livres

total 1081 livres 2 sols (*premier total barré*)

*p.11*

ci-contre 1081 livres 2 sols (*premier total barré*)

Plus dix huit morceaux de hêtre d'un pied de long idem, 4 livres

Plus pour les coulisses de l'arrière théâtre 10 rouleaux de frêne de chacun 3 pouces de long sur 1 pouce 1/2 de diamètre à 5 sols pièce, 2 livres

Plus pour la cage qui forme le bruit de la grêle un patin double en membrure de chêne de 2 pieds de long; dans chaque patin est assemblée une jumelle de 3 pieds de haut, 4 pouces de large et 3 pouces d'épais, à chaque côté une contrefiche de 2 pieds de long 3 pouces de large et pouce 1/2 d'épais, assemblée à tenon et mortaise dans les patins et les jumelles qui sont liés ensemble par 2 entretoises de chêne de bois de 2 pouces sur 3 pouces de large, assemblés avec les clefs par derrière pour se démonter aisément, 9 livres

Plus fourni au S<sup>r</sup> Bienfait pour emballer son tonnerre et autres effets une caisse de voliges de 5 pieds 4 pouces de long, 3 pieds 4 pouces de large et 6 pouces d'épais, 7 livres 10 sols

Plus dans l'appartement où se pose le théâtre dans les 2 embrassements des croisées fait et fourni 6 châssis de gradins en bois de hêtre de 2 pouces carrés de 5 pieds de

total 1104 livres 12 sols (*premier total barré*)

*p.12*

de l'autre part 1104 livres 12 sols (*premier total barré*)

haut sur 4 pieds de large brisés en deux parties sur la largeur, assemblés à tenons et mortaises, chaque châssis formant 3 sièges sur la hauteur et un marchepied par bas, composé de deux montants de 5 pieds, deux de 3 pieds 1/2, un de 21 pouces. 5 traverses de 18 pouces, 3 écharpes de 18 pouces et 5 petites entretoises de 8 pouces de long, 72 livres

Plus pour les planchers desdits gradins ; 4 feuilletts de sapin de chacun 7 pieds 1/2 de long sur 18 pouces de large, blanchis d'un côté, rainés et barrés, 15 livres

Plus pour le marchepied d'en bas et le siège du haut quatre autres feuilletts de sapin de 7 pieds 1/2 de long sur 9 pouces de large blanchis d'un côté, 7 livres 10 sols

Plus pour la musique 3 châssis de chêne de 2 pouces carrés de 3 pieds 9 pouces de haut sur 3 pieds 3 pouces de large formant sur la hauteur 2 sièges et un marchepied par bas. chaque châssis composé de 2 montants de 3 pieds 9 pouces de haut, un de 2 pieds 3 pouces, 2 traverses de 18 pouces, une écharpe de 18 pouces et 4 petites entretoises de 9 pouces, 24 livres

Plus pour les sièges et marchepied

total 1223 livres 2 sols (*premier total barré*)



p.13

ci-contre 1223 livres 2 sols (*premier total barré*)

un feuillet de 7 pieds de long 18 pouces de large en bois de sapin blanchi d'un côté, rainé, collé et barré, et 2 planches de 7 pieds sur 10 pouces en bois de sapin blanchi d'un côté idem 7 livres 10 sols

Plus pour la monte et démonte du théâtre au magasin de Paris, l'ajustement de tout ce qui le concerne pour le S<sup>r</sup> Bienfait 36 journées de compagnons à 2 livres 5 sols chaque, 81 livres

Plus 18 journées du principal compagnon 54 livres

Plus au magasin de Versailles après la première représentation, vingt cinq journées de compagnons pour faire une nouvelle charpente autour du théâtre au lieu des châssis qui y étaient et qui ont été supprimés pour donner plus d'aisance et de facilité derrière le théâtre, le bois a été trié du magasin, 62 livres 10 sols

Plus au mois de mai 6 journées de compagnons à Versailles pour faire promptement un petit théâtre dans l'appartement de M. le Duc de Bourgogne pour les marionnettes qui lui ont été données on a pris le bois au magasin, 15 livres

Plus 2 journées de Bouillet idem 8 livres

Plus au mois de juin lorsqu'on a

total 1451 livres 2 sols (*premier total barré*)

p.14

de l'autre part 1451 livres 2 sols (*premier total barré*)

représenté la prise de Mahon devant M. le Duc de Bourgogne sur le théâtre neuf 12 journées de six compagnons employés au magasin de Versailles à monter ledit théâtre pour en couper les bâtis suivant la largeur et la hauteur de la pièce où il était posé et à le monter dans l'appartement et à le démonter après le jeu fini, 30 livres

Plus deux journées de Bouillet idem, 8 livres

Plus 12 L. de clous employés au magasin de Paris pour ledit ouvrage, 4 livres 4 sols

Plus pour boire à différents charretiers et portefaix venus du magasin au chantier pour le service du théâtre, 2 livres 8 sols

Pour 2 voitures de Paris à Versailles, la 1<sup>ère</sup> pour aller prendre les mesures dans l'appartement de M. le Duc de Bourgogne et la 2<sup>ème</sup> pour y faire monter le théâtre le 6 juin 14 livres

Plus après coup fait et fourni un treuil de sapin de 8 pieds de long sur 5 pouces de gros abattu à 8 pouces, et un chemin de rideau de 14 pieds de long garni de 5 mouffes avec leurs chapes de hêtre

total 1509 livres 14 sols (*premier total barré*)

p.15

ci-contre 1509 livres 14 sols (*premier total barré*)

embreuvées, 9 livres

Plus la fourniture d'un manche de manivelle pour la cage de la grêle, 12 livres

Le total du présent *mémoire* se monte à la somme de 1519 livres 6 sols

Plus pour mes peines et soins ce qu'il plaira à Monsieur de Fontpertuis

*On trouve mention de ce théâtre dans le premier Inventaire de 1760, associé au théâtre mécanique et au théâtre du Magasin de Versailles (provenant de Bellevue)*

**O/1/3154 et O/1/3134- 31 décembre 1760 -**

### **1er Inventaire selon la décision du roi**

**Eléments isolés f° 5 verso suite de Décorations du théâtre de Mgr le duc de Bourgogne f°5 recto.>**

Une petite ferme de ville en 2 parties  
Une ferme de Paysage sans portes  
Une petite ferme d'appui de paysages pour le jeu des marionnettes  
Un rideau d'avant-scène du théâtre de Choisy  
Un petit rideau représentant un horizon  
Un rideau pour le jeu des marionnettes représentant des arbres  
Un rideau représentant un horizon de mer  
Un petit rideau, dans le milieu 3 arcades ornées de colonnes  
Un rideau de jardin  
Un châssis en toile peint en gris  
5 terrains en plein bois peints en Paysages  
5 bandes de mer  
5 autres bandes de mer du Théâtre mécanique  
7 châssis de ville en carton  
La traverse du châssis de l'avant-scène fond bleu et marbre blanc  
Une autre traverse avec deux L entrelacés  
4 plafonds  
2 portes de ferme fond marbre blanc

1 châssis de cloison en toile

2 autres idem

3 châssis de plafond

1 décoration de port de mer

La bâtisse dudit théâtre

Une autre bâtisse ou théâtre mécanique

2 gradins garnis de leurs sièges, pour l'embrasement des croisées dans l'appartement de Monseigneur le Duc de Bourgogne au magasin des Menus

1 autre gradin brisé garni de sièges servant à l'orchestre au petit théâtre

Le pourtour de la Salle de spectacle de Monseigneur le Duc de Bourgogne au Magasin et orné de châssis peints en architecture formant lambris

Le loge est en baldaquin de bois feutré doré

La devanture de ladite loge en marbre bleu avec ornements dorés

2 autres devantures de loges ornées de panneaux et ? marbre bleu moulures et appuis rehaussés d'or\*L'orchestre du théâtre en deux parties idem

Une partie de ferme servant audit théâtre représentant une avenue d'arbres, un siège, 4 petits sièges de gazon, cinq bandes d'air, une devanture d'orchestre

# 3 -Etat du Plancher de la scène à la Salle de Comédie de Fontainebleau en 1749

O/1/2986 - 1749

Etat des réparations qu'il conviendrait de faire au théâtre de Fontainebleau, année 1749

Premièrement

Le plancher dudit théâtre dans sa totalité est en fort mauvais état, tant par sa construction que par s.. des planches, **xx** leur superficie ayant **xxx** une espèce de poli qui a occasionné la chute de plusieurs danseurs, ce qui ne peut manquer cet effet, il n'a point été rétabli de depuis sa première construction.

D'ailleurs ce théâtre a toujours été très incommode pour le service en ce qu'il le faut faire à la main ayant besoin d'un homme à chaque coulisse ce qui le rend peu correct. Si l'on fait ce rétablissement pour lors l'on fera agir par mouvement comme il est d'usage, et tel qu'il convient.

Les bâtis actuels qui supportent ce plancher ne sont pas absolument mauvais, l'on peut tirer parti pour la manœuvre manuelle.

Plus il conviendrait aussi à plusieurs égards que si on rétablit ce plancher l'on supprime le parquet et les lambourdes sur quoi les bâtis du théâtre sont élevés qui ne servent qu'à incommoder. Cette suppression donnerait dix à onze pouces de plus de profondeur au dessous du théâtre et ôterait les risques de feu, ce parquet étant très sec; l'on y gagnerait aussi plus de commodité pour la manœuvre du dessous.

En outre l'escalier du fond du théâtre où est placé <verso> l'huissier des ballets, formant un grand passage, prend une grande saillie sur le théâtre pour parvenir à monter aux loges d'acteurs et aller au garde-meuble, ce qui forme une échelle de meunier. en le supprimant de l'état où il est, l'on se réduirait dans une cage de six à sept pieds en carré qui déboucherait également aux endroits où il convient, et donnerait une place commode pour la décharge des décorations qui serait au moins de douze à treize pieds de long sur près de quatre de profondeur.

Comme les flancs de ce théâtre sont extrêmement serrés, remplis de cabinets et d'escaliers pour monter aux secondes loges du théâtre ce nouveau moyen procurerait un avantage très considérable pour la réception et dépôt des décorations, et plus de liberté pour la manœuvre.

Par l'examen qui a été fait du rétablissement de ce nouveau plancher, l'on serait en état d'ajouter une coulisse de chaque côté, c'est-à-dire que de trois châssis de décoration qu'il ya actuellement l'on pourrait fort aisément en mettre quatre ce qui donnerait de l'avantage et de la valeur aux effets perspective des décorations et rendrait ce théâtre plus régulier et plus riche.

Si l'on fait marcher les décorations par mouvement comme il est proposé elles seraient **xxx** sur des faux-châssis suivant l'usage et donnerait l'agrément de placer les plafonds tel qu'il convient ce qui ne peut se faire jusqu'à ce moment.

De même l'on arrangerait les loges des acteurs placées au fond du théâtre de façon qu'elles puissent se reposer et de monter au gré du besoin pour les cas de grand spectacle, comme il est déjà pratiqué.

Les douze loges qui sont sur l'avant-théâtre peintes et dorées ayant été faites lors de leur construction que d'argent verni sont très fatiguées dans leurs peintures et dorures, elles demanderaient une réparation totale que l'on peut cependant retarder quoi qu'elle n'aient ni l'éclat ni la beauté du restant de la salle qui est vraiment doré.

Il ya quelques décorations et rideaux à retoucher en peinture.

Il manque un rideau de place publique et un de forêt.

La chambre rouge composée de six châssis et d'une ferme est en très mauvais état.

S'il est décidé de mettre quatre coulisses de chaque côté du théâtre ce seront donc deux châssis de peinture qu'il faudrait ajouter à chacune de ces décorations, elles sont au nombre de sept

en marge f 1 recto à la pierre noire 800<sup>#</sup> 200<sup>#</sup>, 100<sup>#</sup>; f 1 verso 600<sup>#</sup>, 1000<sup>#</sup>, en marge folio 2 recto en haut 1800<sup>#</sup>, et 2500<sup>#</sup>

**On trouve avant dans le même carton une autre version de ce texte d'une autre main en format plus petit, et plus courte, sans les estimations de coût.**

Etat des réparations qu'il conviendrait de faire au théâtre de Fontainebleau, année 1749

Le plancher dudit théâtre dans sa totalité est en fort mauvais état tant par sa construction que par .... des planches à leur superficie ayant .... une espèce de poli qui a occasionné la chute de plusieurs danseurs ce qui ne peut manquer de produire cet effet.

Il conviendrait aussi de supprimer le parquet qui est sous le théâtre crainte du feu et de la pourriture.

Il convient de faire l'escalier du théâtre vu que l'ancien est en mauvais état et incommode

Il convient aussi de faire les réparations à différentes décorations ainsi qu'elles se font tous les ans

Au verso approuvé ..de Richelieu

## 4 - La création du *Mariage de Figaro*

**O/1/3065/B**

*orthographe de l'original*

Titres de la chemise de la liasse, papier bleu

"Dépenses pour un Spectacle donné à Gennevilliers le 26 7<sup>bre</sup> 1783"

"Etat de dépense qui ne concerne point Mg<sup>r</sup> Comte d'Artois"

sur la page 3 en haut

1783 ---

1) pièce servant de chemise intérieure pour les petits Mémoires

**"Etat de paiement des sujets et des ouvriers employés pour la représentation du Mariage de figaro qui eut lieu à Gennevilliers le vingt six septembre mil Sept cent quatre vingt trois"**

*Tableau à trois colonnes avec à gauche émargement, au centre noms et observations, à droite montants des paiements*

Boulet machiniste, Suiv <sup>t</sup> son mém <sup>re</sup>	307 (livres)
Me achard, qui s'est blessé	48
Mouroy coiffeur pour le perruquier Suiv <sup>t</sup> son mém <sup>re</sup>	102
Lefevre, copiste de musique Suiv <sup>t</sup> son mém <sup>re</sup>	72
Laurent	48
Frédéric	48
Baudron de la comédie française	72
Deshayes, maitre de ballet id.	72
Carbonnet tambourin	36
Caster	36
Guillt Lé	36
Devaux	36

---

1986

Verso

recto

verso

*A l'intérieur de cette pièce, 13 petits Mémoires, numérotés tels que je les ai trouvés dans cette liasse -ils ne sont point numérotés.*

**2) Duplicata M Bruisse**

**3) Mémoire de la Copie de musique pour le Ballet de M<sup>r</sup> Gardel donné a Geneviere le 26 Septembre 1783**

Parties d'orchestre et de Ballet -----72

Bon - Signature de Gardel

**4) etat des personnes employées à La fête de geneviliers, qui recevront un cadeau particulier**

sur deux colonnes :

Mesdames

dorival

gervais de l'opéra

-----  
Bellecour

S<sup>t</sup> Val

C

Raymond

L

Dan

Moson

Messieurs

vestris

nivelon de l'opéra

-----  
préville

des

vanhove

florence

Bel

Raymond

Massy

La

Baudron

Molé

dazincourt

**5) Dépense faite par del'isle, 1<sup>er</sup> garçon du théâtre**

Pour la répétition de La folle journée Le jeudi 25 et La représentation Le vendredi 26 septembre 1783

avoir acheté une table	6		
quatre flambeaux blanc	8		
deux cannes	4	1	4 <sup>s</sup>
un pot de giroflées	1	1	4 <sup>s</sup>
Total	20		8 <sup>s</sup>

**6)**

**feste de chez Mr de Vaudreuille**

**Les Noces de figaro ou la folle journée**

à droite de la somme, émargements

M<sup>rs</sup>

Baudron 72

etc

**7) autre mémoire, liste simple sur papier bleu avec après chaque nom le montant**

**8) Mémoire de Monroy pour les quatre coiffeurs employés à la fête de Genevilliers le 26 7bre 1783.** Tant pour les Actrices que pour la Danse.

a 24 chacun font 96

Plus pour fournitures de Poudre

Pommade et Epingles 6

Total . . . . . 102

Certifié véritable Gardel L

**9) Paris ce 6 8bre 1783**

M Lel

J'ai l'honneur de vous adresser la note que vous avés demandée des Frais de vôtre fête de Genevilliers. je vous prie de vouloir bine m'excuser de ne l'avoir pas fait pour plustot; Les differents préparatifs des Spectacles de Fontainebleau ne ~~mont~~ n??? ont pas laissé le moment.

\_\_\_\_\_

Frais réels de deboursés.

114 places pour aller et retour

pour répétitions de presentation

à 6 pour boire des cochers de 30 sols

à 6 \_\_\_\_\_ 684

10 perruquiers leurs fournitures 102

Journées d'ouvriers de theatre raccord de

peinture nuits passées leurs charettes 307

gr on de 48 au 1er ouvrier qui s'est

enfoncé un clou dans le pied ???

.....??? depuis 48

seconde page

etc

**10) Etat des Personnes de la Danse et de l'opéra employées au spectaclé donné a Genevillie le 26 Sbre 1783**

Liste barrée, Certifié véritable Gardel L

**11) sur feuille grand format -**

**recto :**

*Mémoire* des travaux faits a Genevilliers pour la représentation de la Folle journée Sur les ordres de monsieur Le Comte de Vaudreuil par Boulet Ingénieur machiniste du Roy. En Septembre 1783.

Pour former l'alcove, une ferme produisant 30 toises de Battans et traverses a 1 ". la toise Cy 30"

fourny 4 Toises de voliges dans les battans à 1". Cy 4



Chantournement	1 - 10
Les deux portes obliques dans la même chambre produisent 17 T. de Battans et traverses à 1" Cy 17.	
Une toise de voliges dans le Batis Cy	1
Pour chantournement Cy	" - 10
Pour le fond et le plafond de l'alcove Les chassis produisent 22 T. de battans à 18 <sup>s</sup> la T. Cy 19. 16	
La Balustrade produit 7 Toises de battans à 18 <sup>s</sup> Cy	6. 6
Les deux pavillons dans le jardin produisent ensemble 23 T. 1/2. à 1" la toise Cy	23.
10	
6. toises de voliges dans le Batis à 1" Cy	6
2 Toises de volige en saillie à 18 <sup>s</sup> Cy	1 - 16
Pour chantournement	3
4 Taquets Cy	1 - 12
Fourny pour ralonger le théâtre 9 planches ?ainées de fort sapin à 3". la planche Cy	27
7 Toises de chevrons Corroyés à 1" la toise Cy	7.
12 Toises de battans Corroyés à 1". Cy	12.
6 Voliges blanchies a 18 <sup>s</sup> pièce Cy	5. 8
10 Livres de cloux à 8 <sup>s</sup> .	4
8 Livres de fil à plafond à 22 <sup>s</sup> . la livre cy	8. 16
Une voiture à deux chevaux	15

—————

195.

4

Pour Journées d'ouvriers Machinistes Employées a Genevilliers tant a ralonger le théâtre qu'à

*verso*

De l'autre part

195.4<sup>s</sup>

Equiper les Décorations et a faire le Service le jour de la représentation. 4 hommes chacun cinq jours et deux nuits à 3".10". Cy pour 28 journées

98

    Pour le Loyer d'un cheval pour un voiturier deux fois a Genevilliers

12

    Pour un Manœuvre qui a porté les rideaux et autres étoffes prises à l'opéra

1 16

—————

Total

"307"

## 12) Lettre au net, feuille double comme pièce 8)

Paris ce 6 8bre 1783

## 13) Note de Dépenses faites à l'occasion de la Représentation du Mariage de Figaro ou la folle journée qui eut lieu à Genevilliers, le Samedi 26 7bre 1783.

Voitures

Danse

acteurs actrices

Accessoires du théâtre

Récapitulation

## 14) feuille double

Vendredi 26 Septembre 1783 à Jennevillier  
 La folle journée  
 (liste voitures partiellement barrée)  
 Etat des voitures pour Jennevillier Jeudi 25 7bre 1783

**O/1/3064/A pièce 273 du 6ème état**, Comédies, Concerts et Bals à la Reine, chapitre 4ème,  
 Fournitures et Dépenses pour les Spectacles et Concerts, Sieur Boulet L'Aîné, Machiniste du  
 roi, 4 *Mémoires*  
 Qu d'avril 1783  
 com. et Concerts  
 Sr Boulet , l'aîné, Machiniste du Roi  
 D .... 218". 16s.  
 R .....187. 5. 8  
 Vé les Calculs  
 N° 273

*Mémoire* des Décorations faites pour les Spectacles, par Boulet Ingénieur Machiniste du Roy,  
 en Juin 1783

La ferme formant alcove, une ferme produit de Battans et traverses 57 toises	
4 pieds a 1 " 4s. la toise Cy	69" 4 <sup>s</sup>
Plus 14 Toises 4 pieds de voliges dans les feuillures à 4" 18 <sup>s</sup> . Cy	14 6. 8
Pour chantournement	1
Le fond de l'alcove en trois chassis et le plafond prod <sup>t</sup> . 44 Toises de battans et traverses tous quarrées à 18 <sup>s</sup> la T. Cy	44
Les deux petits apuis prod <sup>t</sup> ensemble 7 Toises de Battans et traverses a 4 <sup>s</sup> . 15 <sup>s</sup> la toise Cy	6. 6
Les deux portes de Cabinets prod <sup>t</sup> ensemble 18. Toises de Battans et traverses à 1" 4 <sup>s</sup> Cy	21. 12
Plus 1. Toise 4 <sup>pds</sup> de Volige à 1" Cy	
Pour chantournement	" - 10
Les deux pavillons du jardin prod <sup>t</sup> ensemble 42 T. 4 <sup>pds</sup> de battans et traverses à 1" 4 <sup>s</sup> Cy	51. 4
Le Dais du Trône produit 3. toises de Battans et traverses à 4" 18 <sup>s</sup> . Cy	3
Plus 2 Toises de volige en saillie à 4" 15 <sup>s</sup> . Cy	2
Pour chantournement	1
Plus 4 Toises 4 <sup>pds</sup> . de volige sur les Batis à 4" 18 <sup>s</sup> Cy	4 - 13
	<hr/>
Total	218" 16 <sup>s</sup> .
	<hr/>

Réglé et modéré le présent *mémoire* à la somme de cent quatre vingt sept livres cinq  
 sols huit deniers, à Paris ce 24 juillet 1783  
 Signé Houdon

*colonne de gauche :*

57. 13 .4.

13. 4.

1

39. 12.

5. 5.

18.

10

42. 13. 4.

2. 14.

1. 10.

1.

4. 4.

---

187. 5. 8

## 5 - Exemple de pièce documentant les machines de Fontainebleau en 1754

**Poulies commandées par Girault à deux Tourneurs pour la scène du nouveau théâtre de Fontainebleau, O/1/2995/liasse 2, 1754, Mémoire de Girault, pièce sans numéro ni pagination. Saisie abrégée et réorganisée, orthographe modernisée :**

**Poulies, toutes en bois de noyer sauf absence de mention**

1 diamètre 16 po. épaisseur 1 1/2 po.  
1 diamètre 13 po., 1 épaisseur 1/2 po  
6 diamètre 11 po.  
30 + 6 diamètre 9 po. épaisseur 1 po. 1/2  
4 diamètre 8 po., épaisseur 15 lignes  
1 diamètre sans doute 7 po.  
12 + 2 diamètre 6 po., épaisseur 1 po.1/2  
15 diamètre 6 po.  
12 + 15 diamètre 4 po., épaisseur 1 po.1/2  
4 diamètre 4 po., épaisseur 18 lignes  
24 diamètre 4 po.  
24 diamètre 3 po. épaisseur 6 lignes, bois ?  
36 + 36 + 48 diamètre 2 po.1/2, épaisseur 1 po. 1/2  
40 + 48 diamètre 2 po. 1/2 épaisseur 15 lignes  
12 diamètre 2 po. 1/2  
48 diamètres 2 po.1/2  
18 diamètre 2 po. 1/2  
200 pour les Plafonds diamètre 2 po. 1/4  
250 diamètre 2 po., épaisseur 9 lignes  
48 diamètre 2 po.

**56 roulettes de cormier pour les faux-châssis (sans dimension)**

**Rouleaux**

11 rouleaux hêtre longueur 3 pieds 8 po., diamètre 2 po.  
8 rouleaux de frêne longueur 11 po., diamètre 4 po.  
5 rouleaux longueur 9 po. diamètre 3 po, bois ?  
10 rouleaux de noyer longueur 6 po., diamètre 2 po. 1/2  
6 rouleaux noyer longueur 6 po. diamètre 2 po. 1/2  
12 rouleaux cormier diamètre 2 po. 1/2, longueur ?  
2 rouleaux hêtre dimensions ?

14 **moufles** en noyer diamètre 10 po. 1/2, épaisseur 20 lignes

Version condensée :

*poulies de noyer sauf absence de mention; de 16 à 2 po. Les poulies de 2 po. 1/2 à 2 po. de diamètre constituent l'écrasante majorité (736). Le diamètre maximal des poulies est de 16 po.*

*56 roulettes de châssis /2 (2 roulettes par châssis) donne 28 châssis disposés par paires de chaque côté, soit 7 plans; conforme aux plantations.*

## 6 - Les Machines du Grand Théâtre de Versailles en 1770 - 1771

*Observation : seuls les deux premiers Inventaires détaillés de 1770 et 1771 figurent dans ce tableau; l'ensemble du tableau comparatif, si l'on inclut les Inventaires des années suivantes ainsi que trois Inventaires du XIX<sup>e</sup> siècle, ne peut être visualisé en format A4 et nécessite un tableur ou une consultation en format numérique sur un écran à très haute résolution.*

*Seul l'Inventaire de 1770 a été transcrit dans son intégralité, en respectant l'orthographe (dans les limites de la lisibilité d'un microfilm), les alinéas. Les deux types de s, en début et cours de mot, et en finale, n'ont pas été conservés, n'existant pas dans les polices de caractère informatiques contemporaine.*

<p style="text-align: center;"><b>O/1/3143B</b> <b>31 décembre 1770</b></p>	<p style="text-align: center;"><b>O/1/3144</b> <b>31 décembre 1771</b></p>
<p style="text-align: center;">(p.137) <b>Treuils et Machines</b> <b>dessous du Théâtre</b></p>	<p style="text-align: center;">(p.19) <b>Treuils et Machines</b> <b>dessous du Théâtre</b></p>
<p>1 treuil chêne 26 pi. 6 po. de long sur 8 pi. 6 lignes de gros abattu à 8 pour une moise au milieu de sa longueur garnie d'une boîte de cylindre; un grand tambour de Sapin 4 pieds de diamètre, garni de deux rangs de palettes, et un autre tambour de 18 pouces de diamètre et 3 pieds de long</p>	<p>1 treuil chêne 26 pieds 6 pouces de long</p>
<p><i>Note en marge en gauche</i> N<sup>a</sup> Les cuivres portés aux Machines sont reportés aux Ustensiles F<sup>o</sup> (A la suite du paragraphe) Na Une moise est composée de ce qui suit Deux pièces ou entretoises en chêne de chacune 7 pi. 6 po. de long de 8 à 9 po de gros; deux potelets de 2 pi de long 6 a 9 po. de gros, ce qui forme un chassis quarré, le cylindre tourne dans une rainure pratiquée dans l'épaisseur du bois, doublée d'une bride de fer de 18 po de branche taraudé par chaque bout, fer de 8 et 24 lignes. N<sup>a</sup> Un cylindre est composé de ce qui suit Deux cercles de fer de 8 lignes d'épaisseur et 2 po. de large, dans lesquels sont emboîtés huit rouleaux de cuivre de 3 po. de long et po. de diametre; ces Boîtes se démontent en deux parties et sont de Diametre relatif aux arbres auxquels ils sont adaptés, a chacune des places on tourne ledit cylindre. Les arbres sont doublés de fer de 6 po. de large et 3 lignes d'Epaisseur.</p>	<p style="text-align: center;">(p.20) 1 treuil id. 23 p 6p long</p>
<p>Un treuil de chene de 23 pi. 6 po. de long, 8 pouces 6 lignes de gros, avec une moise aussi garnie de Son cylindre, un tambour en Sapin de 4 pi. de diamètre a deux rangs de palettes; 3 autres tambours de 3 pi. de long et 15 po. de diamètre.</p>	
<p>Un treuil de chêne de 11 pi. 6 po. de long avec un (p.138) Tambour en Sapin de 4 pi. de diamètre a deux rangs de palettes, deux autres tambours de 3 pi. de long 16 po. de diametre</p>	<p>1 treuil id. 11 p 6p long</p>
<p>Un treuil de chêne de 26 pi. de long 9 po. de gros avec une moise; un tambour en Sapin de 4 pi. de Diametre à deux rangs de palettes et cinq tambours de 3 pi. de long, de 13 à 17 po. de diamètre.</p>	<p>1 treuil id. 26 p long</p>
<p>Un treuil de chêne de 27 pi. 3 po. de long et de 9 po. 6 lignes de gros, avec une moise, deux tambours en Sapin de chacun 4 pi. de diametre à deux rangs de palettes et quatre tambours de 3 pi de long 8 po. 16 à 20 po. de diametre.</p>	<p>1 treuil id. 27p 3p long</p>

Un treuil de chêne de 23 pi. de long 8 po. de gros, avec une moise; deux gros tambours de Sapin de chacun 4 pi. de Diametre à deux rangs de palettes.	1 treuil id. 23p long
Un treuil de chene de 26 pi. de long, 8 po. 6 lignes de gros avec une moise, un gros tambour en Sapin de 4 pi. de diametre a deux rangs de palettes	1 treuil id. 26p long
Un treuil de chene de 23 pi. 3 po. de long, 9 po. de gros ét deux moises Deux gros tambours en Sapin de chacun 4 pi. de diametre à deux rangs de palettes.	1 autre <treuil> id. 23p 3p long
Un treuil de chene de 29 pi. de long ét 9 po. de gros, une moise, un gros tambour en Sapin, de 4 pi. de diametre à deux Rangs de palettes, un tambour de 3 pi. de long 8 po. de diametre.	1 autre <treuil> id. 29p long
Un treuil de Chêne de 20 pi. De long sur 9 pouces de gros, avec une moise, un gros tambour de Sapin de 4 pi. de diametre à deux rangs de Palettes.	1 autre <treuil> id. 20p
Un treuil de chêne de 14 pi. 6 po. de long, Sur 9 po. de gros, avec une moise, un gros tambour de Sapin de 4 pi. de Diametre, a deux rangs de palettes	1 autre <treuil> id. 14p 6p
(p.139) Un treuil de Chêne de 8 pi. 6 po. de long sur 8 po. 6 lignes de gros, un gros tambour de Sapin de 4 pi. de Diametre, à deux rangs de Palettes.	1 <treuil> id. 8p 6p
Un treuil de chêne de 17 pi. 6 po. de long, sur 9 po. de gros, un gros tambour de 4 pi. De diametre, à deux rangs de Palettes.	1 <treuil> id. 17p 6p
Un treuil de chêne de 23 pi. 6 po. de long sur 8 po. 6 lignes de gros, avec une moise, un gros tambour en Sapin de 4 pi. de Diametre à deux rangs de palettes.	1 <treuil> id. 23p 6p
Un treuil de chene de 23 pi. de long, sur 7 po. 6 Lignes de gros, avec une moise, un gros tambour en Sapin de 4 pi. de diametre à deux rangs de palettes.	1 <treuil> id. 23p
Et pour porter tous les bouts des d. treuils 22 entretoises de chêne de chacune 7 piéds 3 po. de long de 6 à 12 po. de gros portées par les deux bouts, dans les poteaux de la charpente du dessous, et sont attachées en Place avec chacune 4 Boulons de 13 po. de long, 10 lignes de gros; dans chacune des Entretoises qui portent un Seul bout des tambours est un palier de cuivre; et celles qui reçoivent deux bouts des tambours ont deux paliers, idem.	Pour porter les bouts desdits treuils 22 entretoises de chacune 7p 3p de long dans chacune desquelles est un palier de cuivre



<p>Six treuils de chêne de chacun 5 pi. 9 po. de long sur 5 po. 6 Lignes de gros portant chacun un tambour de Sapin de 4 pi. de diametre à un rang de Palettes; deux autres petits tambours sur chacun des d. arbres, dont un de 10 po. 6 lignes de long et l'autre de 19 po. 6 lignes de long, tous deux d'un pi. 11 po. (p.140) de diametre.</p>	6 treuils de chêne de chacun 5p 9p de long
<p>Trois treuils de chene de 5 pi. 9 po de longs chacun sur 5 po. quarrés, à chacun deux tambours sapin à un rang de palettes, dont un de 19 po. de long Sur 1 pi. 11 po. de diametre et un de 3 pi. 6 lignes de long sur 17 po. de diametre.</p>	20 treuils idem
<p>Dix Sept Treuils de chêne de chacun 5 pi.9 po. de long sur 5 po. 6 lignes de gros, deux tambours à chacun en Sapin, à un rang de Palettes, dont un de 17 po. de long et tous deux de 2 pi. 2 po. de diametre.</p>	
<p>Quatorze leviers de fer pour tourner les d. tambours, de chacun 4 pi. 3 po. de long, 15 lignes quarrées, reportés aux fers f° ..... et ici pour memoire seulement.</p>	
<p>Douze chassis de charpente en chêne portant les roues des contrepoids des alléges avec leurs Paliers; les d. chassis ont 7 pi. 3 po. de long Sur 1 pi. 6 po. de large et les bois sont de 4 à 6 de gros.</p>	12 châssis de charpente en chêne por... les roues des contrepoids
<p>Douze roues de noyer portant sur les d. Chassis de chacune un î. 6 po de diametre et de 2 po. 9 lignes d'Epaisseur, avec tourillons et frettes de fer.</p>	12 roues de noyer portant sur lesdits châssis
<p><sup>+</sup> Au Premier dessous douze moufles avec chacune deux moises et deux poulies de cuivre; les d. moufles de 2 pi. de long Sur 8 a 9 po. de gros pour porter les d. 24 moises qui ont chacune 4 pi. de long sur 8 à 6 po. de gros et qui sont attachées Sur les Poteaux du dessous avec Boulons. <i>En marge gauche en face de la croix :</i> 42 petites roues de noyer, pour les rétraites, de chacune 1 pi. 6 po. de Diametre, et de 2 po. 9 l. d'épais, avec tourillons et frettes de fer =</p>	24 petites roues de noyer pour les retraits

<p>Huit moufles de 2 pi. de long Sur 8 po. 6 lignes de gros garnies chacune de deux poulies de Bois</p>	<p>au premier dessous douze moufles avec chacune deux moises et deux poulies de cuivre</p>
	<p>8 moufles de 2 p de long garnies chacune de 2 poulies de bois</p>
<p>(p.141) Cinquante huit Echantignoles portant les Tambours d'Aliger de chacune 3 pi. de long, 7 po. de large ét 4 po. d'Epaisseur</p>	<p>58 échantignoles port.. les tambours d'aleg..</p>
<p>Soixante deux moufles avec entretoises; les poulies de bois d'un piéd 4 po. de long, 4 sur 6 de gros; les Entretoises d'un piéd 4 po. de long ét de 3 po. 6 lignes sur 4 po. de gros</p>	<p>62 moufles avec entretoises .. poulies de bois</p>
<p>huit cassettes fermées, dont cinq avec Palliers; les d. Cassettes de 15 pi. de long, sur 7 po. d'Epaisseur ét 7 po. 6 lignes de large, avec deux Echantignoles chacune ét 4 frettes de fer.</p>	<p>8 cassettes fermées dont 5 avec paliers .. cassettes de 15p long</p>
<p>Douze cassettes fermées de 15 pi. de lon, 7 sur 7 po. 6 lignes de large avec deux Echantignoles chacune ét 4 frettes de fer.</p>	<p>12 cassettes fermées de 15p long</p>
<p>Quatrevingt une cassettes à navettes de 15 pi. de long, dont une avec palier, ét chacune avec échantignoles ét 4 frettes de fer.</p>	<p>81 cassettes à navette idem</p>
<p>Quarante six petites cassettes a terrain de 6 pi. de long 6 po. sur 3 po. 3 lignes de large avec chacune deux poulies de bois ét garnies d'une frette pour le haut; 15 petites ames de 15 pi. de long, 10 autres de 28 pi. de long, un pouce 6 lignes d'Epaisseur ét 4 po. de large.</p>	<p>46 petites cassettes à terrain de 6p de long</p>

Cent douze échantignoles pour les tenir les pieds des cassettes, de chacune 3 pi. de long, sur 6 po. de large, deux po. 6 lignes d'Epaisseur en hêtre.	112 échantignoles en hêtre pour tenir les pieds des cassettes de chacune 3p long
Au premier Dessous 20 rouleaux pour tirer les trapes de chacun 3 pi. 7 po. de long sur 4 po. de diametre, avec frettes et goujons pour chaque bout.	(p.21) Au 1er dessous 20 rouleaux pour tirer les trappes
Six Bâtis de charpente de 7 pi. 6 po. de haut, 4 à (p.142) 6 po. de gros, dans chacun des quels est un rouleau de retraite de 2 pi. 3 po. de long.	6 bâtis de charpente de 7p 6 po. de haut
Un chariot de bois de chene de 6 pi. 8 po. de haut; le Patin de 8 pi. 9 po. de long sur 5 po. de large et 3 po. d'Epaisseur, dans lequel sont les deux grandes poulies de bois de 9 po. de diametre Sur un pouce 6 lignes d'Epaisseur; les montans de 5 po. sur 3 po.; une contrefiche sur le devant du chariot, de 5 pi. 10 po. de long, 3 po. 6 lignes de large 1 po. 6 Lignes d'Epaisseur: trois traverses de chacune 2 pi. 3 po. de long sur 6 po. 6 lignes de large 1 po. 6 Lignes d'Epaisseur; Deux montans de fer pour mettre le chassis, les quels montans de 6 pi. 6 po. de long sur 1 po. 6 lignes quarrées.	1 chariot chêne 6p 8p de haut
Quinze autres chariots Semblables.	15 autres <chariots> idem
Un chariot en chêne de 6 pi. 7 po. de haut, le patin d'En Bas de 9 pi. 3 po. de long sur 5 pi. 6 po. de large, 3 po d'Epaisseur, dans le quel sont deux poulies de bois de 9 po. de diametre sur 1 po. 6 lignes d'Epaisseur; Deux contrefiches devant et derriere de 5 pi. de long, 4 po. 6 lignes de Large; une traverse assemblée dans les deux montans, de 3 pi. 6 lignes de long 5 po. de large 3 po. d'Epaisseur; une autre traverse en fer, assemblée dans le haut du chariot de 4 pi. de long 2 po. de large, 6 lignes d'Epaisseur; deux montans de fer de 7 pi. 2 po. de Long, 1 po. 6 lignes quarrées.	1 chariot en chêne de 6 p. 6 po. de haut
Vingt trois autres chariots semblables.	23 autres <chariots> id.
Quatrevingt Entretoises en hêtre pour tenir l'écartement des trapes de 3 pi. 7 po. de Long sur 2 po. 6 lignes de large, 2 po. d'épais avec un crochet de fer à chaque bout. (p.143) Les faux chassis, Poteaux, Plaques, Biscuits et autres fers blancs de Theatre et les plombs portés aux Ustensiles folio.	80 entretoises en hêtre pour tenir l'écartement des trappes

<p>Un feuillet de Sapin du Plancher de l'Orchestre de 11 pi. 9 po. de long Sur 3 pi. 9 po. de large. Trois Idem de même Longueur sur 3 pi. 8 po. de large chacun Un idèm de Pareille longueur Sur 2 pi. 9 po. de large. Un idèm de 11 pi. 6 po .de long, sur 4 pi. 1 po. de large. Un autre petit de 2 pi. carrés. Deux marche-piédés dans l'orchestre de 9 pi. de long, sur 3 pi. 39. de large.</p>	<p>7 feuilles sapin du plancher de l'orchestre 2 marche-piédés dans l'orchestre</p>
<p>Trois trapillons pour la rampe de chacun 11 pi. 9 po. de long, sur 1 pi. 3 po. de large. Deux réverbères de la rampe de 10 pi. 9 po. de long chacun sur 7 po. de large.</p>	<p>3 trapillons pour la rampe 2 réverbères de la rampe</p>
<p>Pour la loge du Souffleur, une cloison en Sapin avec une porte, la cloison à 6 pi. de long sur 9 pi. 9 po. de pourtour. Pour le derrière de la loge une Petite cloison de 4 pi. de long sur 3 pi. 1 po. de large. Le plancher de la d. Loge de 3 pi. carrés, porté sur deux petits tréteaux. Un Petit Escalier de deux marches pour monter à lad. loge d'un piéd 4 po. de haut sur 1 pi. 6 po. de large.</p>	<p>1 cloison pour la loge du souffleur en sapin avec 1 petite porte 1 petite cloison pour le derrière de la loge Plancher de la loge 1 petit escalier pour monter à la loge</p>
<p>Pour allonger l'avant Scene, trois fermes dont une de 38 pi. 10 po. de long, sur 3 pi. 6 po. de haut; Six montans assemblés dans la Sabliere d'En Haut ét dans le Patin d'en bas; les d. montans de chacun 3 pi. de (p.144) Large, la Sabliere à Six po. de large ét le Patin 3 po., letout sur 2 po. d'Epaisseur; 6 crochets de fer de 3 pi. 6 po. de long, 9 lignes carrées, pour tenir l'écartement de la d. ferme: Et les deux autres qui tiennent à la rampe de chacune 36 pi. 6 po. de long sur 3 pi. 3 po. de large, à chacune 36 pi. 6 po. de long sur 3 pi. 3 po. de large, à chacune 6 montans assemblés haut et bas de po. 6 lignes de large, avec Sic entretoises de chene pour porter la rampe d'un piéd un pouce de long sur 3 po. de large, les Sablieres d'en haut de 6 po. de large garnies en fer blanc, les Patins d'En bas de 3 po. de large, Le tout sur 2 po. d'Epaisseur; quatre barres à queues pour tenir l'écartement des deux fermes d'un piéd 2 po. de long sur 4 po. de large.</p>	<p>3 fermes pour allonger l'avant-scène</p>

<p>Huit trapes du d. avant-Scene; Sçavoir  Deux de 3 pi. 10 po. de long, sur 5 pi. 9 po. de large chacune.  Deux Idèm, de même Longueur, sur 5 pi. 11 po. de large chacune.  Une idèm, pareille longueur, sur 6 pi. de large.  Une idèm de Semblable longueur, sur 5 pi. 1 po. de large  Deux idèm de chacune 5 pi. de long sur 1 pi. 10 po. de large.  La petite trape duSouffleur de 2 pi. quarrés.  Et deux clefs de chêne de chacune 3 pi. de long, pour fermer la d. Trappe.</p>	<p>8 trappes du d avant-scène  1 petite trappe du souffleur  2 clefs de chêne pour la fermer</p>
<p>Une rampe du d. avantScene de trente cinq pi. 6 po. de long Sur 10 po. de large; Six poteaux de chêne, portant dessous la rampe de 1 pi. 10 po. de long.  (p.145)  pour faire mouvoir la rampe, 3 tasseaux de hêtre, dont deux de chacun dis Sept pieds de long, ét une de 12 piéds de long, Six moufles d'un piéd 2 po. de long.</p>	<p>1 rampe du d avant scène 35p 6p long  6 poteaux chêne portant dessous la rampe  3 tasseaux et 6 moufles pour faire monter la rampe  1 petit treuil pour la rampe</p>
<p>Une petite loge pour le Souffleur, composée de deux cloisons en Voliges de 3 pieds 9 po. sur 3 pi. 6 po. de large, avec deux crémailles pour porter le Siège.  Une petite Cloison dans le fond de d. Loge de 2 pi. 6 po. Sur 3 pi.</p>	<p>1 petite loge pour le souffleur  1 petite cloison dans le fond de la loge</p>
	<p><i>&lt;Sauf erreur  41 treuils aux dessous&gt;</i></p>
<p>(p.146)  <b>Cintre du Théâtre</b></p>	<p><b>Cintre du Théâtre</b></p>
<p>Un chemin de vol de 59 pi. de long à quatre conduits en 5 parties chaune, dont deux conduits de 3 p1. 1/2 ét 2 po. 1/2 de gros, ét les deux autres de 3 à quatre po. de gros. Huit mentonnets faisant 10 poteaux de 16 pi. de long, de 3 à 3 po. de gros, ferrés avec un crochet plat par le haut, ét par le bas un crochet soutenant les conduites; Seize entretoises de bois de hêtre de 3 pi. de long, garnies chacune de 4 boulons, dont deux à plattes-bandes pour lier chaque mentonnet, les deux autres en T, soutenant les conduits; une Entretoise soutenant les moufles de 6 pi. ét de 3 à 4 po pour le passage des fils; quatre contrevents tenant le roulement du chemin, de chacun 16 pi. de long, de 2 po 1/2 sur 2 po de gros, boulonnés du piéd</p>	<p>1 chemin de vol de 59 p long à 4 conduits en 5 parties chacun  1 autre chemin de vol 59p long à 4 conduits en 4 parties chacun  1 chemin de vol de 59p long à 2 conduits en 3 parties chacun  2 autres chemins de vol idem (p.22)  Chemin de vol de Persée 59p long à 2 conduits en 3 parties  26 treuils de contrepoids chêne</p>

ét de la tête.

Un autre chemin de vol de 59 pi. de long à quatre conduits en quatre parties chacun, ét chaque conduit de 3 à 4 po de gros; huit mentonnets de 16 pi 5 po de long de 3 à 4 po de gros ferrés avec crochets comme ceux cy dessus; 16 entretoises de hêtre de 3 pi. 6 po ét de deux pouces ét demi sur 3 po ferrés comme les précédents.

Un chemin de vol de 59 pi. de long à deux conduits en 3 parties chacun, ét chaque conduit de 3 à 4 po. de gros; Sept mentonnets de 16 pi 5 po. de long, de 3 à quatre po., ferrés, comme ceux cy dessus; quatorze entretoises de 3 pi de long, 2 po 1/2 3 po de gros, un Boulon à chaque mentonnet, tenant l'Ecartement de 20 po de long. (p.147)

Deux autres chemins de vol, idèm.

Le Chemin de vol de Persée de 59 pi de long à deux conduits de 5 à 5 po. de gros; quatre mentonnets de 16 pi 5 po. de long de 3 po 1/2 Sur 6 po. de gros en chêne ferrés avec rochets plats par le haut, ét par le bas tenant les deux conduits; les deux mentonnets des bouts portant chacun un crochet Servant pour enlever le chemin loin des ???; dix entretoises tenant l'écartement, dont deux par le haut, ét huit par le bas de 2 pi. 9 po. de long de 3 à 4 po. 1/2 de gros, quatre grands boulons de 2 pi. 9 po. de long tenant l'écartement des mentonnets.

Vingt Six treuils de contrepoids en chêne à 2 rangs de palettes, de chacun 5 pi 1/2 de long, de 9 à 9 po. de gros, avec frette de fer pour les deux bouts de 6 ét 20 lignes ét pignons de fer de 18 po. de long, arrondis par un bout Seulement.

Un Treuil de plafond en chene de 43 pi de long de 6 à 6 po. de gros, garnis de 7 tambours de Sapin, dont 6 de 22 po. de diametre 14 po. de long et un de retraite à deux rangs de Palettes de 3 pi de diametre sur 2 pi de long.

Un treuil au lointain en chêne de 31 pi. de long, 6 à 6 de gros, garni de 6 tambours de Sapin, dont un de retraite à deux rangs de palettes de 3 pi de diametre ét 2 pi. de long, ét Cinq de 22 po. de diametre et 14 po. de long.

Un treuil audessus, en chêne de 36 pi de long de 6 à 6 po. de gros, garni de huit tambours en Sapin, dont un de retraite à deux rangs de palettes de 3 pi. de diametre ét 2 pi. de long, ét Sept de 22 po (p.148)

de diametre, de 14 po. de long.

Un treuil au lointain, en chêne, de 31 pi. de long, de 6 à 6 po. de gros, garni de cinq tambours de Sapin, dont un de retraite à deux rangs de palettes de 3 pi. de diametre ét 2 pi. de long, ét quatre de vingt-deux pouces de diametre ét 14 po. de long.

Un treuil à droite, en chêne, de 34 pi. de long de 6 à 6 po de gros, garni de 8 Tambours en Sapin, dont un de retraite, à deux rangs de palettes de 3 pi. de diametre ét 2 pi. de long, ét 7 de 22 po. de diametre ét 14 po. de long.

Un treuil, en chêne, au lointain de 31 pi. de long, de 6 à 6 po. de gros, garni de cinq Tambours en Sapin, dont un de retraite à 2 rangs de palettes de 3 pi. de diametre ét 2 pi. de long, ét quatre de 22 po. de diametre ét 14 po. de long.

Un treuil au dessus en chêne, de 36 pi. de long de 6 à 6 po. de gros, garni de 6 Tambours en sapin, dont un de retraite à deux rangs de Palettes de 3 pi. de diametre ét 2 pi. de long, ét cinq de 22 po. de diametre, ét 14 po. de long.

5p 1/2 long

1 treuil des plafond chêne 43p long

1 treuil au lointain chêne 31p long

1 treuil au dessous en chêne 36p long

1 treuil au lointain en chêne 31p long

1 treuil à droite chêne 34p long

1 treuil chêne au lointain 31p long

1 treuil au-dessus chêne 36p long

1 treuil au lointain chêne 36p long

1 treuil pour le tableau du bal à gauche chêne 48p long

1 treuil chêne au dessus de l'Entrai 22p

1 autre treuil ensuite sur l'Entrai aussi en chêne 58p long

1 treuil chêne au lointain sur l'Entrai 22p long

1 treuil en chêne de la voûte en berceau du bal 24p

1 treuil en chêne du bâti du plafond du bal 36p

1 treuil en chêne près? celui au-dessus 12p long

1 treuil à droite chêne 14p6 long

1 treuil à l'avant-scène chêne 48p long

1 treuil chêne au lointain pour enlever le ciel de fond 12p long

1 treuil chêne de Gloire 36p long

1 treuil chêne pour enlever les chemins de vol 12p long

1 treuil chêne pour enlever le plafond du salon 24p long

1 treuil chêne 24p long

6 treuils chêne sur les planchers 2p 10p long

1 treuil chêne avec son bâti 10p 1/2 long

1 treuil chêne au lointain pour une machine d'aplomb 6p 8p long

(p.23)

1 treuil chêne pour l'horizon 20p long

1 treuil chêne 13p long

1 autre id. 6p 1/4 long avec un grand bâti de sapin

<p>Un treuil au lointain en chêne de 36 pi. de long de 6 à 6 po. de gros, garni de 6 tambours en Sapin, dont un de retraite a deux rangs de palettes de 3 pi. de diametre ét 2 pi. de long ét cinq de 22 po. de diametre ét 14 po. de long.</p>	<p>4 treuils chêne des contrepoids au-dessus de la salle de 4p 10p long</p>
<p>Un treuil pour le tableau du bal à gauche en chêne de 48 piéds de long de Sept pouces de gros garni de Six tambours en Sapin, dont un de retraite a deux</p>	<p>1 bâti de 3p 6p large en hêtre dedans 3 tambours</p>
<p>(p.149) rangs de Palettes de 4 pi. 1 po. de diametre, ét 2 pi. 3/4 de long, ét cinq de Deux piéds 9 pouces de diametre, ét de differentes longueurs.</p>	<p>25 moufles en 3 morceaux avec poulies de cuivre</p>
<p>Un treuil en chêne de dessus l'entrait de 12 pi de long Sur 7 po. de gros, garni d'un Tambour à deux rangs de palettes de 4 pi. un pouce de diametre</p>	<p>14 moufles dessus de la partie de la salle avec poulies</p>
<p>Un autre treuil ensuite sur l'entrait, aussi en chêne de 48 pi. de long sur 8 po. de gros, garni de deux Tambours de retraite en Sapin à deux rangs de palettes de 4 pi. de diametre, ét 22 po 1/4 de long, avec trois cylindres.</p>	<p>11 moufles pour le plafond du salon avec poulies</p>
<p>Un treuil en chêne au lointain sur l'entrait de 22 pi. de long sur 8 po. de gros, garni de trois Tambours en Sapin, dont un de retraite à deux rangs de Palettes de 4 pi. de diametre, ét 2 pi. 1/4 de long, ét deux de 2 pi. 9 po. de diametre, sur differentes longueurs, avec un cylindre.</p>	<p>12 moufles pour le bâti du bal avec poulies</p>
<p>Un treuil en chêne de la voûte au berceau du bal, de 24 pi. de long sur 8 po. de gros, garni de 4 Tambours en Sapin, dont un de retraite a deux rangs de palettes de 4 pie. de diametre, sur 2 pi. un quart de long, ét trois de 2 pi. 8 po. de diametre, Sur differentes longueurs.</p>	<p>12 moufles pour le tableau avec poulies</p>
<p>Un treuil en chêne du Bâti du plafond du bal de 36 pi de long, de 11 po de gros, garnis de cinq tambours en Sapin dont trois de retraite à deux rangs de palettes de 4 pi. 2 po. de diametre sur 2 pi. 1/4 de long ét deux de 2 pi.9 po. de diametre sur differentes longueurs.</p>	<p>10 moufles pour le plafond de la voûte en berceaux</p>
<p>Un treuil en chêne, pour celui cy dessus de 12 pi. de long sur 8 po. de gros, garni d'un tambour de retraite à deux rangs de palettes en Sapin de 4 pi. 1 po. de</p>	<p>9 moufles pour le cul de f... avec poulies</p>
<p>(p.150) Diametre, sur 2 pi. 1/4 de long.</p>	<p>14 moufles pour le plancher de la partie circulaire</p>
<p>Un treuil à droite, en chêne, de 14 pi. 6 po. de long Sur 8 po. 1/2 de gros, garni de deux tambours de retraite en Sapin, à deux rangs de Palettes de 3 pi. de diametre sur 15 po. de long.</p>	<p>7 moufles pour le bâti du bal dans les pannes</p>
<p>Un treuil en chêne, à gauche, de 14 pi. 6 po. de long sur 8 po. 1/2 de gros, garni d'un tambour de retraite à deux rangs de palettes, en Sapin, de 3 pi. 6 po. de diametre sur 21 po. de long.</p>	<p>6 moufles en 3 morceaux dans les pannes avec poulies</p>
<p>Un treuil à l'avant Scene, en chêne de 48 pi. de long sur 10 po. de gros, garni de 8 tambours en Sapin, dont deux de retraite à deux rangs de palettes de 4 pi. 1 po. de diametre Sur 2 pi. 1/4 de long, ét six aussi de retraite de differents diametres ét longueurs.</p>	<p>90 moufles dans les pannes</p>
<p>Un treuil, en chene, au lointain, pour enlever le cul de four de 12 pi. de long sur 9 po. de gros, garni de trois Tambours en Sapin, dont un de retraite à deux rangs de palettes de 4 pi. 1 po. de diametre sur 2 pi. 1/4 de long, ét deux de 2 pi. 8 po. de diametre, Sur 4 pi. 1/4 de long.</p>	<p>8 moufles au lointain avec poulies</p>
<p>Un treuil en chêne, des Gloires, de 36 pi. de long sur 9 po. de gros, garni de Dix tambours en Sapin, dont trois de retraite de 4 pi</p>	<p>1 solive dessus le faux plancher de 12p long</p>

1 po. de diametre, sur 2 pi. 1/4 de long, ét sept de 2 pi. de diametre sur differentes longueurs, ét 9 fils de lointain sur les dits tambours.

Un treuil de chêne pour enlever le chemin des vols de 12 pi. de long sur 9 po. de gros, garni d'un tambour de retraite, à deux rangs de palettes, en Sapin, de 4 pi. 1 po. de diametre (p.151)

sur 2 pi. 1/4 de long.

Un treuil de chêne pour enlever le plafond du Sallon de 24 pi. de long, sur 9 po. de gros, garni de 4 Tambours en Sapin, dont un de retraite à deux rangs de palettes de 4 pi. 1 po. de diametre sur <sup>+</sup> 3 pi. de long, ét un même diametre sur 5 pi. de long.

(note en marge gauche)

<sup>+</sup> 2 pi. 1/4 de Long, deux de 17 po. de diametre sur

Un treuil de chêne de 24 pi. de long, Sur 9 po. de gros, garni de 5 Tambours en sapin dont un de retraite à deux rangs de palettes de 4 pi. 1 po. de diametre, Sur 2 pi. 1/4 de long, ét quatre de 13 po. de diametre, sur 20 po. de long.

Six treuils en chêne Sur le Plancher de 2 pi. 10 po. de Long, Sur 6 po. de gros avec chacun un tambour de Sapin, dont cinq de 2 pi. 1 po. de diametre sur 2 pi. 10 po. de long, ét un même diametre sur 3 pi. 8 po. de long.

Un treuil de chêne avec Son bâtis, de 10 pi. 1/2 de long Sur 9 po. de gros, garni de 3 tambours en Sapin, dont un de retraite à deux rangs de palettes de 4 pi. 2 po. de diametre Sur 2 pi. de long, ét deux de 3 pi. 9 po. de diametre Sur 2 pi. 4 po. de Long.

Un treuil de chêne au lointain pour une machine d'aplomb de 6 pi. 8 po. de long, sur 6 po. de gros, garni de deux tambours de Sapin, de differentes diametres ét Longueurs.

Un treuil de chêne pour l'horizon de 20 po. de long, sur 20 po. de diametre.

Un treuil de chêne de 13 pi. de long, sur 8 po. 1/2 de gros, avec un tambour de Sapin de 2 pi. 5 po. de diametre, le bâti de 3 pi. 4 po. de haut, sur 13 pi. de long en sapin

(p.152)

Un treuil de chêne de 6 pi. 1/4 de long, garni de trois tambours en Sapin, dont un de retraite à eux rangs de palettes de 4 pi. 2 po. de diametre sur 2 pi. 1/4 de long, ét deux de 2 pi. 4 po. de diametre, sur 2 pi. de long. Un grand Bâtis de Sapin de 6 pi. 9 po. de large sur 13 pi. de haut.

Quatre treuils en chêne des contrepoids audessus de la Salle de 4 pi. 10 po. de long, sur 9 po. de gros à deux rangs de Palettes, dont deux dans chacun un bâtis de charpente de Seize piéds 6 po. de long sur 7 pi. 6 po. de haut, avec Sabliere par le haut ét par le bas, ét un retour de Sabliere de 18 po. Une entretoise par le haut faisant Solive de 12 pi., Soutenant un poteau du bâtis à droite.

Un bâtis de 3 pi. 6 po. de large Sur 6 pi. 6 po. de haut en hêtre de 3 à 6 po. de gros; dedans un tambour à differentes dégradations, ét un tambour de 3 pi. de long Sur 2 pi. de Diametre; un autre de 19 po. de diametre sur 11 po. de long.

Vingt Six moufles en trois morceaux, garnis de 30 poulies de cuivre avecleurs paliers.

Quatorze moufles de 3 pi. dessus la partie de la Salle pour enlever les lustres, avec poulies de po. de diametre.

Onze moufles pour le plafond du Sallon de 4 pi. 6 po. de long,

3p 1/2 long

2 treuils chêne avec leurs tambours de sapin

<Total sauf erreur 73 treuils aux cintres et au-dessus salle >



Sur 4 à Six po. de gros, avec poulies de 6 po. de diametre.

Douze moufles pour le bâtis du bal de 4 pi 1/2 de long, sur 5 à 6 po. de gros, avec poulies de 6 po. de diametre, dont deux prises dans la charpente du comble

(p.153)

Douze moufles pour le tableau de 4 pi. 1/2 de long sur 3 po. 1/2 de gros, avec poulies de 4 po. de diametre.

Dix moufles pour le plafond de la voute en berceaux de 4 pi. 1/2 de long sur 4 et 6 de gros.

Neuf moufles pour le cul de four de 3 pi. 1/2 de long sur 5 de gros avec Poulies de 4 po. de diametre.

Quatre moufles pour le plancher de la partie circulaire, de 4 pi. 1/2 de long, de 5 et 6 de gros.

Sept moufles pour le bâtis du bal dans les pannes de 6 pi. de long, de 5 à 6 po. de gros.

Six moufles en trois morceaux dans les pannes de 6 pi. de long, de 6 à 6 de gros, avec poulies de cuivre et ferrés avec brides de fer.

Quatrevingt dix moufles dans les pannes de 6 pi. de long, de 4 à 5 po. de gros.

Huit moufles au lointain de 3 pi. 6 po. de long de 6 et 12 po. de gros à trois poulies chacun avec 4 traverses tenant la Bascule des d. moufles, de chacune 11 pi. de long e 5 et 7 po. de gros.

Une Solive dessus le faux plancher de 12 pi. de long de 5 à 6 po. de gros, portant deux moufles de 2 pi. de long.

Quinze Solives de Sapin faisant faux plancher sur les entrails, de 24 pi. de long, de 3 po. 1/2 Sur 6 de gros; quinze étrilliers de fer pour tenir les d. Solives à demeure, étant prises par dessous les entrails.

Treize poutr de 59 pi. de long, 19 po. de large en quatre parties chacun, dont les deux bouts se ploient avec charnières; les d poutr garnis chacun de huit mentonnets de 6 pi. 1/2 de haut, Sur 1 pi. 10 po. de

(p.154)

Large avec une traverses par le haut et par le bas en Sapin ferré de deux crochets plats pour accrocher aux Solives.

Douze rampes en trois parties chacune reportée aux Ustensiles f<sup>o</sup>.

Douze chemins de plafonds de 52 pi de long sur 15 po. de large, garnis de chacun 10 moufles à 12 poulies chque; Onze étrilliers de fer de 17 po. de long pour Soutenir chaque chemin.

Vingt deux cordages pour les lustres tant pour la Salle du bal, que pour le Sallon 8a voyez cordages f<sup>o</sup>.

Un cordon de Soie cramoisie, pour le grand lustre audessus de la loge du Roi, reporté aux lustres f<sup>o</sup>.

*(note entre paragraphes)*

N<sup>a</sup> ce cordon a été fourni par le gardemeuble

Une trémie pour la grêle au dessus de l'avant Scène, composée de ce qui Suit; pour Soutenir le batis, deux Solives portant Sur les pannes de 11 pi. de long de 5 à 6 de gros, deux entretoises tenant l'écartement des Solives de 4 pi. de long, de 4 à 5 po. de gros; un moufle de 4 pi. de long de 4 à 5 po. de gros, portant d'un bout sur une entretoise, et de l'autre sur la panne, ce qui sert à lever les Sospape qui a 2 pi. 1/4 De long et 2 à 5 po. de large, ferrée avec une charniere, la Trémie de 4 pi. de haut Sur 4 de large; trois conduits pour la grêle; dont un de 24 pi. de long, Sur 2 pi. 9 po. de large ferré avec 4 plattes bandes, garnies de fil de fer en dedans,

attachées Sur des Tasseaux ét Serrées avec des boulons; un autre audessous

(p.155)

de 16 pi. 1/2 de long ferré avec trois plattes bandes ét le Troisieme au dessous entaillé contre l'Escalier de 24 pi. de long de 2 pi. 9 po. de large ferré avec quatre plattes bandes.

Quatre treuils de chêne dessus le premier cintre audessus de la Salle à deux rangs de palettes, dont deux de chacun 5 pi. 1/2 de long, de 9 po. de gros pour enlever les colonnes du bal; dans chacun un Bâtis composé de quatre poteaux, dont deux de 10 pi. de long, de 5 à 7 po. de gros<sup>+</sup>, les deux autres treuils de même longueur et grosseur dans chacun un bâtis composé de deux montans contreventés de 4 pi. 1/2 de long, de 9 à 9 po. de gros. six contrevents de 5 pi. de long de 3 à 5 po. 1/2 de gros, le chassis du bas de 8 pi. de long Sur 6 pi. 1/2 de large; deux Semelles tenant le piéd des deux contrevents des bouts des Treuils.

(note en marge gauche)

<sup>+</sup> Les deux autres de 8 pi de long de 5 à 7 po. de gros . =

Trois moufles Sur le meme plancher, dont deux pour enlever les colonnes du Banquet ét l'autre pour le grand Lustre audessus de la Loge du roi, les d. moufles de 3 pi. de long 5 ét 6 pouces de gros.

Deux moufles pour les retraites ét contrepoids du rideau d'avant Scene avec une entretoise pour les deux de 6 pi. de long de 5 à 6 po. de gros; une ??? pour le contrepoids du dit rideau ferrée à deux endroits pour passer la hauteur des corridors.

Sept bâtis, côté gauche au deuxieme corridor, garnis ensemble de vingt-huit poteaux de chacun 12 pi. de long de 5 à 6 po. de gros; vingt-huit moises de 4 pi. 1/2 de long de 6 à 6 po. de gros portant

(p.156)

Sept grandes poulies de bois ét de Sept de cuivre; un cours de Semelles **par bas ?** en deux parties de 45 pi. de long de 6 à 8 po. de gros, deux rangs de lierne par le haut de 54 pi. de long de 5 à 7 po. de gros servant à arrêter la tête des Poteaux; Sept patins par le bas sous les piéd des poteaux de derriere de 2 pi. 1/4 de long de 5 à 6 po. de gros servant à assujettir les piéd des d. poteaux; Sept solives tenant la buttée des bâtis cy dessus de 8 pi. de long sur 4 ét 6 ô. de gros, deux lisoires le long de l'arcade dont un de 14 pi. de long de 4 à 6 po. de gros, l'autre Suspendue avec des tirans de fer de 13 pi. de long, de 4 à 6 po. de gros; trois entretoises Sur les poteaux de derriere, dont deux de 9 pi. de long de 5 à 6 po. de gros<sup>+</sup>; cinq moufles boulonnés de 2 pi. 1/2 de long de 5 à 6 po. de gros assemblés dans les poteaux des Bâtis cy dessus.

(note en marge gauche) + l'autre de 5 pi. de long et de 5 à 6 pouces de gros. =

Huit bâtis, côté roit, deuxieme corridor, garnis ensemble de 32 poteaux, dont Seize de 8 pi. de long de 5 à 6 po. de gros, les 16 autres de 6 pi. 1/4 de long de 5 à 6 po. de gros<sup>+</sup> portant huit grandes poulies de bois ét huit de cuivre; une Semelle par le bas des poteaux de 42 pi. de long de 5 à 6 po. de gros; un rang de lierne par enhaut de 45 pi de long de 5 à 7 de gros servant à arrêter la tête des poteaux, huit patines par le bas de 2 pi. 1/2 de long de 6 à 7 po. de gros Servant à assujettir les pi. des poteaux; huit solives tenant la buttée des bâtis cy dessus de 9 pi. de long de 4 à 6 po. de gros; deux

<p>lisoires devant les arcades dont une de 18 pi. de long de 5 à 6 po.  <i>(Note en marge gauche face à la croix)</i>  <sup>+</sup> 32 moises de 4 pi. 1/2 de long, de 6 à 6 po. de gros.  (p.157)  de gros, l'autre de 18 pi. de long de 6 à 7 po de gros; quarante six pi. d'entretroises sur le derriere des bâtis pour porter huit moufles assemblées dans les pieds des poteaux, les deux moufles de 2 pi. 1/2 de 5 à 6 po. de gros <sup>+</sup>.  <i>(Note en marge gauche face à la croix)</i>  <sup>+</sup> onze moufles de 6 pi. 1/2 de long de 4 à 6 po. de gros.  Trois moufles de 2 pi. 1/2 de long de 10 à 13 po. de gros a trois poulies chacune.  Quatre treuils en chêne des contrepoids de 3 pi 1/2 de long 8 po. de gros, à deux rangs de palettes; deux poteaux portant les treuils de 7 pi 1/2 de long de 6 à 6 po . de gros; deux entretroises de 7 pi. 1/2 de long de 5 à 6 po. de gros. quatre moufles de 2 pi. 1/2 de long, 6 a 12 po. de gros, avec trois poulies chacun.  Quatre treuils en chêne de contrepoids de 3 pi. 3/4 de long sur 8 po. de gros à deux rangs de palettes, un Bâtis oblique composé de deux poteaux, dont un de 11 pi. de long, 6 à 6 po. de gros ét l'autre de 6 pi. de long de 5 à 6 po. de gros.  Deux treuils de chene avec leurs tambours.  Deux treuils de chêne avec leurs tambours de sapin, dont un de 5 pi. de long sur 2 pi. 1/2 de diametre, à un rang de palettes, l'autre de 4 pi. de long sur 2 pi. de diametre. quatre poteaux pour les deux treuils de 6 pi. 1/2 de long ét deux entretroises par le haut, dont une de 8 pi. de 4 à 6 po. de gros, l'autre 6 pi. de 5 à 6 po. de gros.</p>	
<p><b>Cintres Réparti en sections</b></p>	<p><b>Cintres Réparti en sections</b></p>
<p>Un chemin de vol de 59 pi. de long à quatre conduits en 5 parties chaune, dont deux conduits de 3 p1. 1/2 ét 2 po. 1/2 de gros, ét les deux autres de 3 à quatre po. de gros. Huit mentonnets faisant 10 poteaux de 16 pi. de long, de 3 à 3 po. de gros, ferrés avec un crochet plat par le haut, ét par le bas un crochet soutenant les conduites; Seize entretroises de bois de hêtre de 3 pi. de long, garnies chacune de 4 boulons, dont deux à plattes-bandes pour lier chaque mentonnet, les deux autres en T, soutenant les conduits; une Entretroise soutenant les moufles de 6 pi. ét de 3 à 4 po pour le passage des fils; quatre contrevents tenant le roulement du chemin, de chacun 16 pi. de long, de 2 po 1/2 sur 2 po de gros, boulonnés du piéd ét de la tête.</p>	<p>1 chemin de vol de 59 p long à 4 conduits en 5 parties chacun</p>

<p>Un autre chemin de vol de 59 pi. de long à quatre conduits en quatre parties chacun, ét chaque conduit de 3 à 4 po de gros; huit mentonnets de 16 pi 5 po de long de 3 à 4 po de gros ferrés avec crochets comme ceux cy dessus; 16 entretoises de hêtre de 3 pi. 6 po ét de deux pouces ét demi sur 3 po ferrés comme les précédents.</p>	<p>1 autre chemin de vol 59p long à 4 conduits en 4 parties chacun</p>
<p>Un chemin de vol de 59 pi. de long à deux conduits en 3 parties chacun, ét chaque conduit de 3 à 4 po. de gros; Sept mentonnets de 16 pi 5 po. de long, de 3 à quatre po., ferrés, comme ceux cy dessus; quatorze entretoises de 3 pi de long, 2 po 1/2 3 po de gros, un Boulon à chaque mentonnet, tenant l'Ecartement de 20 po de long.</p>	<p>1 chemin de vol de 59p long à 2 conduits en 3 parties chacun</p>
<p>(p.147)</p> <p>Deux autres chemins de vol, idèm.</p>	<p>2 autres chemins de vol idem</p>
<p>Le Chemin de vol de Persée de 59 pi de long à deux conduits de 5 à 5 po. de gros; quatre mentonnets de 16 pi 5 po. de long de 3 po 1/2 Sur 6 po. de gros en chêne ferrés avec rochets plats par le haut, ét par le bas tenant les deux conduits; les deux mentonnets des bouts portant chacun un crochet Servant pour enlever le chemin loin des ???; dix entretoises tenant l'écartement, dont deux par le haut, ét huit par le bas de 2 pi. 9 po. de long de 3 à 4 po. 1/2 de gros, quatre grands boulons de 2 pi. 9 po. de long tenant l'écartement des mentonnets.</p>	<p>(p.22)</p> <p>Chemin de vol de Persée 59p long à 2 conduits en 3 parties</p>
<p>Vingt Six treuils de contrepoids en chêne à 2 rangs de palettes, de chacun 5 pi 1/2 de long, de 9 à 9 po. de gros, avec frette de fer pour les deux bouts de 6 ét 20 lignes ét pignons de fer de 18 po. de long, arrondis par un bout Seulement.</p>	<p>26 treuils de contrepoids chêne 5p 1/2 long</p>
<p>Un Treuil de plafond en chene de 43 pi de long de 6 à 6 po. de gros, garnis de 7 tambours de Sapin, dont 6 de 22 po. de diametre 14 po. de long et un de retraite à deux rangs de Palettes de 3 pi de diametre sur 2 pi de long.</p>	<p>1 treuil des plafond chêne 43p long</p>
<p>Un treuil au lointain en chêne de 31 pi. de long, 6 à 6 de gros, garni de 6 tambours de Sapin, dont un de retraite à deux rangs de palettes de 3 pi de diametre ét 2 pi. de long, ét Cinq de 22 po. de diametre et 14 po. de long.</p>	<p>1 treuil au lointain chêne 31p long</p>
<p>Un treuil audessus, en chêne de 36 pi de long de 6 à 6 po. de gros, garni de huit tambours en Sapin, dont un de retraite à deux rangs de palettes de 3 pi. de diametre ét 2 pi. de long, ét Sept de 22 po (p.148) de diametre, de 14 po. de long.</p>	<p>1 treuil au dessous en chêne 36p long</p>
<p>Un treuil au lointain, en chêne, de 31 pi. de long, de 6 à 6 po. de gros, garni de cinq tambours de Sapin, dont un de retraite à deux rangs de palettes de 3 pi. de diametre ét 2 pi. de long, ét quatre de vingt-deux pouces de diametre ét 14 po. de long</p>	<p>1 treuil au lointain chêne 31p long</p>
<p>Un treuil à droite, en chêne, de 34 pi. de long de 6 à 6 po de gros, garni de 8 Tambours en Sapin, dont un de retraite, à deux rangs de palettes de 3 pi. de diametre ét 2 pi. de long, ét 7 de 22 po. de dia-</p>	<p>[1 treuil au dessous en chêne 36p long] 1 treuil à droite chêne 34p long</p>

metre ét 14 po. de long.	
Un treuil, en chêne, au lointain de 31 pi. de long, de 6 à 6 po. de gros, garni de cinq Tambours en Sapin, dont un de retraite à 2 rangs de palettes de 3 pi. de diametre ét 2 pi. de long, ét quatre de 22 po. de diametre ét 14 po. de long.	1 treuil au lointain en chêne 31p long
Un treuil au dessus en chêne, de 36 pi. de long de 6 à 6 po. de gros, garni de 6 Tambours en sapin, dont un de retraite à deux rangs de Palettes de 3 pi. de diametre ét 2 pi. de long, ét cinq de 22 po. de diametre, ét 14 po. de long.	<1 treuil au dessous en chêne 36p long>
Un treuil au lointain en chêne de 36 pi. de long de 6 à 6 po. de gros, garni de 6 tambours en Sapin, dont un de retraite a deux rangs de palettes de 3 pi. de diametre ét 2 pi. de long ét cinq de 22 po. de diametre ét 14 po. de long.	[1 treuil chêne au lointain 31p long] [1 treuil au-dessus chêne 36p long] 1 treuil au lointain chêne 36p long
Un treuil pour le tableau du bal à gauche en chêne de 48 piéds de long de Sept pouces de gros garni de Six tambours en Sapin, dont un de retraite a deux (p.149) rangs de Palettes de 4 pi. 1 po. de diametre, ét 2 pi. 3/4 de long, ét cinq de Deux piéds 9 pouces de diametre, ét de differentes longueurs.	1 treuil pour le tableau du bal à gauche chêne 48p long
Un treuil en chêne de dessus l'entrait de 12 pi de long Sur 7 po. de gros, garni d'un Tambour à deux rangs de palettes de 4 pi. un pouce de diametre	1 treuil chêne au dessus de l'Entrai 22p
Un autre treuil ensuite sur l'entrait, aussi en chêne de 48 pi. de long sur 8 po. de gros, garni de deux Tambours de retraite en Sapin à deux rangs de palettes de 4 pi. de diametre, ét 22 po 1/4 de long, avec trois cylindres.	1 autre treuil ensuite sur l'Entrai aussi en chêne 58p long
Un treuil en chêne au lointain sur l'entrait de 22 pi. de long sur 8 po. de gros, garni de trois Tambours en Sapin, dont un de retraite à deux rangs de Palettes de 4 pi. de diametre, ét 2 pi. 1/4 de long, ét deux de 2 pi. 9 po. de diametre, sur differentes longueurs, avec un cylindre.	1 treuil chêne au lointain sur l'Entrai 22p long
Un treuil en chêne de la voûte au berceau du bal, de 24 pi. de long sur 8 po. de gros, garni de 4 Tambours en Sapin, dont un de retraite a deux rangs de palettes de 4 pie. de diametre, sur 2 pi. un quart de long, ét trois de 2 pi. 8 po. de diametre, Sur differentes longueurs.	1 treuil en chêne de la voûte en berceau du bal 24p
Un treuil en chêne du Bâti du plafond du bal de 36 pi de long, de 11 po de gros, garnis de cinq tambours en Sapin dont trois de retraite à deux rangs de palettes de 4 pi. 2 po. de diametre sur 2 pi. 1/4 de long ét deux de 2 pi.9 po. de diametre sur differentes longueurs.	1 treuil en chêne du bâti du plafond du bal 36p

<p>Un treuil en chêne, pour celui cy dessus de 12 pi. de long sur 8 po. de gros, garni d'un tambour de retraite à deux rangs de palettes en Sapin de 4 pi. 1 po. de (p.150) Diametre, sur 2 pi. 1/4 de long.</p>	1 treuil en chêne près? celui au-dessus 12p long
<p>Un treuil à droite, en chêne, de 14 pi. 6 po. de long Sur 8 po. 1/2 de gros, garni de deux tambours de retraite en Sapin, à deux rangs de Palettes de 3 pi. de diametre sur 15 po. de long.</p>	1 treuil à droite chêne 14p6 long
<p>Un treuil en chêne, à gauche, de 14 pi. 6 po. de long sur 8 po. 1/2 de gros, garni d'un tambour de retraite à deux rangs de palettes, en Sapin, de 3 pi. 6 po. de diametre sur 21 po. de long.</p>	1 treuil à l'avant-scène chêne 48p long
<p>Un treuil à l'avant Scene, en chêne de 48 pi. de long sur 10 po. de gros, garni de 8 tambours en Sapin, dont deux de retraite à deux rangs de palettes de 4 pi. 1 po. de diametre Sur 2 pi. 1/4 de long, ét six aussi de retraite de differents diametres ét longueurs.</p>	
<p>Un treuil, en chene, au lointain, pour enlever le cul de four de 12 pi. de long sur 9 po. de gros, garni de trois Tambours en Sapin, dont un de retraite à deux rangs de palettes de 4 pi. 1 po. de diametre sur 2 pi. 1/4 de long, ét deux de 2 pi. 8 po. de diametre, Sur 4 pi. 1/4 de long.</p>	1 treuil chêne au lointain pour enlever le ciel de fond 12p long
<p>Un treuil en chêne, des Gloires, de 36 pi. de long sur 9 po. de gros, garni de Dix tambours en Sapin, dont trois de retraite de 4 pi 1 po . de diametre, sur 2 pi. 1/4 de long, ét sept de 2 pi. de diametre sur differentes longueurs, ét 9 fils de lointain sur les dits tambours. Un treuil de chêne pour enlever le chemin des vols de 12 pi. de long sur 9 po. de gros, garni d'un tambour de retraite, à deux rangs de palettes, en Sapin, de 4 pi. 1 po. de diametre (p.151) sur 2 pi. 1/4 de long.</p>	1 treuil chêne de Gloire 36p long
<p>Un treuil de chêne pour enlever le plafond du Sallon de 24 pi. de long , sur 9 po. de gros, garni de 4 Tambours en Sapin, dont un de retraite à deux rangs de palettes de 4 pi. 1 po. de diametre sur <sup>+</sup> 3 pi. de long, ét un même diametre sur 5 pi. de long. (note en marge gauche) <sup>+</sup> 2 pi. 1/4 de Long, deux de 17 po. de diametre sur</p>	1 treuil chêne pour enlever les chemins de vol 12p long 1 treuil chêne pour enlever le plafond du salon 24p long
<p>Un treuil de chêne de 24 pi. de long, Sur 9 po. de gros, garni de 5 Tambours en sapin dont un de retraite à deux rangs de palettes de 4 pi. 1 po. de diametre, Sur 2 pi. 1/4 de long, ét quatre de 13 po. de diametre, sur 20 po. de long.</p>	1 treuil chêne 24p long

<p>Six treuils en chêne Sur le Plancher de 2 pi. 10 po. de Long, Sur 6 po. de gros avec chacun un tambour de Sapin, dont cinq de 2 pi. 1 po. de diametre sur 2 pi.10 po. de long, ét un même diametre sur 3 pi. 8 po. de long.</p>	<p>6 treuils chêne sur les planchers 2p 10p long</p>
<p>Un treuil de chêne avec Son bâtis, de 10 pi. 1/2 de long Sur 9 po. de gros, garni de 3 tambours en Sapin, dont un de retraite à deux rangs de palettes de 4 pi. 2 po. de diametre Sur 2 pi. de long, ét deux de 3 pi. 9 po. de diametre Sur 2 pi. 4 po. de Long.</p>	<p>1 treuil chêne avec son bâti 10p 1/2 long</p>
<p>Un treuil de chêne au lointain pour une machine d'aplomb de 6 pi. 8 po. de long, sur 6 po. de gros, garni de deux tambours de Sapin, de differents diametres ét Longueurs.</p>	<p>1 treuil chêne au lointain pour une machine d'aplomb 6p 8p long</p>
<p>Un treuil de chêne pour l'horizon de 20 po. de long, sur 20 po. de diametre.</p>	<p>(p.23) 1 treuil chêne pour l'horizon 20p long</p>
<p>Un treuil de chêne de 13 pi. de long, sur 8 po. 1/2 de gros, avec un tambour de Sapin de 2 pi. 5 po. de diametre, le bâti de 3 pi. 4 po. de haut, sur 13 pi. de long en sapin</p>	<p>1 treuil chêne 13p long</p>
<p>(p.152) Un treuil de chêne de 6 pi. 1/4 de long, garni de trois tambours en Sapin, dont un de retraite à eux rangs de palettes de 4 pi. 2 po. de diametre sur 2 pi. 1/4 de long, ét deux de 2 pi. 4 po. de diametre , sur 2 pi. de long. Un grand Bâtis de Sapin de 6 pi. 9 po. de large sur 13 pi. de haut.</p>	<p>1 autre id. 6p 1/4 long avec un grand bâti de sapin  4 treuils chêne des contrepoids au-dessus de la salle de 4p 10p long  1 bâti de 3p 6p large en hêtre dedans 3 tambours</p>
<p>Douze moufles pour le bâtis du bal de 4 pi 1/2 de long, sur 5 à 6 po. de gros, avec poulies de 6 po. de diametre, dont deux prises dans la charpente du comble (p.153) Douze moufles pour le tableau de 4 pi. 1/2 de long sur 3 po. 1/2 de gros, avec poulies de 4 po. de diametre. Dix moufles pour le plafond de la voute en berceaux de 4 pi. 1/2 de long sur 4 ét 6 de gros. Neuf moufles pour le cul de four de 3 pi. 1/2 de long sur 5 de gros avec Poulies de 4 po. de diametre. Quatre moufles pour le plancher de la partie circulaire, de 4 pi. 1/2 de long, de 5 ét 6 de gros. Sept moufles pour le bâtis du bal dans les pannes de 6 pi. de long, de 5 à 6 po. de gros. Six moufles en trois morceaux dans les pannes de 6 pi. de long, de 6 à 6 de gros, avec poulies de cuivre ét ferrés avec brides de fer. Quatrevingt dix moufles dans les pannes de 6 pi. de long, de 4 à 5 po. de gros. Huit moufles au lointain de 3 pi. 6 po. de long de 6 ét 12 po. de gros à trois poulies chacun avec 4 traverses tenant la Bascule des d. moufles, de chacune 11 pi. de long e 5 ét 7 po. de gros.</p>	<p>25 moufles en 3 morceaux avec poulies de cuivre 14 moufles dessus de la partie de la salle avec poulies 11 moufles pour le plafond du salon avec poulies 12 moufles pour le bâti du bal avec poulies 12 moufles pour le tableau avec poulies 10 moufles pour le plafond de la voûte en berceaux 9 moufles pour le cul de f... avec poulies 14 moufles pour le plancher de la partie circulaire 7 moufles pour le bâti du bal dans les pannes 6 moufles en 3 morceaux dans les pannes avec poulies 90 moufles dans les pannes 8 moufles au lointain avec pou-</p>

	lies
<p>Une Solive dessus le faux plancher de 12 pi. de long de 5 à 6 po. de gros, portant deux moufles de 2 pi. de long.</p> <p>Quinze Solives de Sapin faisant faux plancher sur les entrails, de 24 pi. de long, de 3 po. 1/2 Sur 6 de gros; quinze étrilliers de fer pour tenir les d. Solives à demeure, étant prises par dessous les entrails.</p> <p>Treize poutre de 59 pi. de long, 19 po. de large en quatre parties chacun, dont les deux bouts se ploient avec charnières; les d poutre garnis chacun de huit mentonnets de 6 pi. 1/2 de haut, Sur 1 pi. 10 po. de</p> <p>(p.154)</p> <p>Large avec une traverses par le haut et par le bas en Sapin ferré de deux crochets plats pour accrocher aux Solives.</p> <p>Douze rampes en trois parties chacune reportée aux Ustensiles f°.</p> <p>Douze chemins de plafonds de 52 pi de long sur 15 po. de large, garnis de chacun 10 moufles à 12 poulies chque; Onze étrilliers de fer de 17 po. de long pour Soutenir chaque chemin.</p>	<p>1 solive dessus le faux plancher de 12p long</p> <p>15 solives de sapin faisant faux plancher sur les entrails de 24p long avec 15 étriers de fer pour les tenir</p> <p>13 poutres de 59p de long en 4 parties chacune garnie de 8 ....</p> <p>12 chemins de plafonds de 52p de long avec 12 étriers pour les soutenir</p>
<p>Vingt deux cordages pour les lustres tant pour la Salle du bal, que pour le Sallon 8a voyez cordages f°.</p> <p>Un cordon de Soie cramoisie, pour le grand lustre audessus de la loge du Roi, reporté aux lustres f°.</p> <p>(note entre paragraphes)</p> <p>N<sup>a</sup> ce cordon a été fourni par le gardemeuble</p>	
<p>Une trémie pour la grêle au dessus de l'avant Scène, composée de ce qui Suit; pour Soutenir le batis, deux Solives portant Sur les pannes de 11 pi. de long de 5 à 6 de gros, deux entretoises tenant l'écartement des Solives de 4 pi. de long, de 4 à 5 po. de gros; un moufle de 4 pi. de long de 4 à 5 po. de gros, portant d'un bout sur une entretoise, et de l'autre sur la panne, ce qui sert à lever les Sospape qui a 2 pi. 1/4 De long et 2 à 5 po. de large, ferrée avec une charniere, la Trémie de 4 pi. de haut Sur 4 de large; trois conduits pour la grêle; dont un de 24 pi. de long, Sur 2 pi. 9 po. de large ferré avec 4 plattes bandes, garnies de fil de fer en dedans, attachées Sur des Tasseaux et serrées avec des boulons; un autre audessous</p> <p>(p.155)</p> <p>de 16 pi. 1/2 de long ferré avec trois plattes bandes et le Troisième au dessous entaillé contre l'Escalier de 24 pi. de long de 2 pi. 9 po. de large ferré avec quatre plattes bandes.</p>	<p>1 trémie pour la grêle au-dessus de l'avant-scène de 4 p ...</p>
<p>Quatre treuils de chêne dessus le premier cintre audessus de la Salle à deux rangs de palettes, dont deux de chacun 5 pi. 1/2 de long, de 9 po. de gros pour enlever les colonnes du bal; dans chacun un Bâti composé de quatre poteaux, dont deux de 10 pi. de long, de 5 à 7 po. de gros<sup>+</sup>, les deux autres treuils de même lon-</p>	<p>4 treuils de chêne dessus les cintres au-dessus de la salle de chacun 5p 1/2 long</p> <p>3 moufles sur le même plancher 3p long</p>



gueur et grosseur dans chacun un bâtis composé de deux montans contreventés de 4 pi. 1/2 de long, de 9 à 9 po. de gros. six contrevents de 5 pi. de long de 3 à 5 po. 1/2 de gros, le chassis du bas de 8 pi. de long Sur 6 pi. 1/2 de large; deux Semelles tenant le piéd des deux contrevents des bouts des Treuils.

(note en marge gauche)

+ Les deux autres de 8 pi de long de 5 à 7 po. de gros . =

Trois moufles Sur le meme plancher, dont deux pour enlever les colonnes du Banquet ét l'autre pour le grand Lustre audessus de la Loge du roi, les d. moufles de 3 pi. de long 5 ét 6 pouces de gros.

Deux moufles pour les retraites ét contrepoids du rideau d'avant Scene avec une entretoise pour les deux de 6 pi. de long de 5 à 6 po. de gros; une ??? pour le contrepoids du dit rideau ferrée à deux endroits pour passer la hauteur des corridors.

Sept bâtis, côté gauche au deuxieme corridor, garnis ensemble de vingt-huit poteaux de chacun 12 pi. de long de 5 à 6 po. de gros; vingt-huit moises de 4 pi. 1/2 de long de 6 à 6 po. de gros portant (p.156)

Sept grandes poulies de bois ét de Sept de cuivre; un cours de Semelles **par bas ?** en deux parties de 45 pi. de long de 6 à 8 po. de gros, deux rangs de lierne par le haut de 54 pi. de long de 5 à 7 po. de gros servant à arrêter la tête des Poteaux; Sept patins par le bas sous les piéd des poteaux de derriere de 2 pi. 1/4 de long de 5 à 6 po. de gros servant à assujettir les piéd des d. poteaux; Sept solives tenant la buttée des bâtis cy dessus de 8 pi. de long sur 4 ét 6 ô. de gros, deux lisoires le long de l'arcade dont un de 14 pi. de long de 4 à 6 po. de gros, l'autre Suspendue avec des tirans de fer de 13 pi. de long, de 4 à 6 po. de gros; trois entretoises Sur les poteaux de derriere, dont deux de 9 pi. de long de 5 à 6 po. de gros+; cinq moufles boulonnés de 2 pi. 1/2 de long de 5 à 6 po. de gros assemblés dans les poteaux des Bâtis cy dessus.

(note en marge gauche) + l'autre de 5 pi. de long et de 5 à 6 pouces de gros. =

Huit bâtis, côté roit, deuxieme corridor, garnis ensemble de 32 poteaux, dont Seize de 8 pi. de long de 5 à 6 po. de gros, les 16 autres de 6 pi. 1/4 de long de 5 à 6 po. de gros + portant huit grandes poulies de bois ét huit de cuivre; une Semelle par le bas des poteaux de 42 pi. de long de 5 à 6 po. de gros; un rang de lierne par enhaut de 45 pi de long de 5 à 7 de gros servant à arrêter la tête des poteaux, huit patines par le bas de 2 pi. 1/2 de long de 6 à 7 po. de gros Servant à assujettir les pi. des poteaux; huit solives tenant la buttée des bâtis cy dessus de 9 pi. de long de 4 à 6 po. de gros; deux lisoires devant les arcades dont une de 18 pi. de long de 5 à 6 po.

(Note en marge gauche face à la croix)

+ 32 moises de 4 pi. 1/2 de long, de 6 à 6 po. de gros.

(p.157)

de gros, l'autre de 18 pi. de long de 6 à 7 po de gros; quarante six pi. d'entretoises sur le derriere des bâtis pour porter huit moufles assemblées dans les piéd des poteaux, les deux moufles de 2 pi.

+ 1/2 de 5 à 6 po. de gros .

2 moufles pour les retraites et contrepoids du rideau d'avant-scène

7 bâtis côté gauche au 2d corridor garni de 28 poteaux (p.24)

8 bâtis côté droit 2d corridor garnis de 32 poteaux

4 treuils chêne des contrepoids 3p 1/2 long

2 treuils chêne avec leurs tambours de sapin

<p>(Note en marge gauche face à la croix)  + onze moufles de 6 pi. 1/2 de long de 4 à 6 po. de gros.  Trois moufles de 2 pi. 1/2 de long de 10 à 13 po. de gros a trois poulies chacune.</p> <p>Quatre treuils en chêne des contrepoids de 3 pi 1/2 de long 8 po. de gros, à deux rangs de palettes; deux poteaux portant les treuils de 7 pi 1/2 de long de 6 à 6 po . de gros; deux entretoises de 7 pi. 1/2 de long de 5 à 6 po. de gros. quatre moufles de 2 pi. 1/2 de long, 6 a 12 po. de gros, avec trois poulies chacun.</p> <p>Quatre treuils en chêne de contrepoids de 3 pi. 3/4 de long sur 8 po. de gros à deux rangs de palettes, un Bâtis oblique composé de deux poteaux, dont un de 11 pi. de long, 6 à 6 po. de gros ét l'autre de 6 pi. de long de 5 à 6 po. de gros.</p> <p>Deux treuils de chene avec leurs tambours.</p> <p>Deux treuils de chêne avec leurs tambours de sapin, dont un de 5 pi. de long sur 2 pi. 1/2 de diametre, à un rang de palettes, l'autre de 4 pi. de long sur 2 pi. de diametre. quatre poteaux pour les deux treuils de 6 pi. 1/2 de long ét deux entretoises par le haut, dont une de 8 pi. de 4 à 6 po. de gros, l'autre 6 pi. de 5 à 6 po. de gros.</p>	
	<i>&lt;Total sauf erreur 73 treuils aux cintres et au-dessus salle &gt;</i>
<b>Ustensiles de Théâtre</b>	<b>Ustensiles de Théâtre</b>
<p>p.161  Vingt quatre grands faux chassis sur le Théâtre de 31 pi. 6 po. de long sur 2 pi. 9 po. de large, avec un montant dans le milieu ét vingt Six traverses sur la hauteur, les d. faux chassis garnis de chacun onze plaques de taule a trois bobèches.</p> <p style="text-align: center;"><b>Ustensiles de Théâtre</b></p> <p style="text-align: center;">16 faux châssis du 1er au 4ème  16 portants pour lesdits faux châssis  42 poteaux du 5 au 10 servant à porter des décorations  12 rampes ou herses en 3 parties chacune  730 plaques de tôle à 3 bobèches et leurs réverbères  1067 plaques de fer-blanc à deux bobèches  1574 plaques de fer-blanc à une bobèche  874 biscuits de fer-blanc à petite ....</p>	<p>24 grands faux châssis dessus le théâtre  264<sup>L</sup>. 6<sup>on</sup>.  201. 2  213. 6.  147. 7.  111. 4.  72. 7.  84. 15.  48.4</p> <hr style="width: 10%; margin-left: auto; margin-right: 0;"/> <p style="text-align: right;">1143 - 3<sup>on</sup></p>

<p>60 ... de fer-blanc  72 idem en bois doublés de fr-blanc  136 bougies en fer-blanc avec ressorts de cuivre  280 tuyaux en fer-blanc à ressort de cuivre  1113 tuyaux de fer-blanc à ressort de cuivre  24 gros tuyaux de fer-blanc à ressorts de cuivre  24 réverbères en fer-blanc pour la décoration de Linus  363 poids de plomb pour le..... des décorations  56 tiges de fer de contrepoids  19 cordons de fil de laiton  90 paliers en cuivre pour les roues et poulies de contrepoids  59 paliers id. pour les treuils  228 paliers id. pour les cassettes  136 paliers id. pour les poulies des gloires  40 paliers id. pour le tambour de dessus  48 paliers id. des poulies de renvoi du dessous  26 paliers id. des petits tambours du cintre  12 paliers id. pour les gros tambours du cintre  (p.25)  28 grandes poulies de cuivre des contrepoids  45 poulies idem pour les cassettes  59 poulies id. pour les gloires  12 poulies de cuivre pour les chars  97 cylindres en cuivre pour les arbres des tambours  95 petits cylindres en cuivre</p>	<p>709<sup>L</sup>. 2<sup>on</sup>.  124. 1  <hr/> 833 - 3<sup>o</sup>  833 - 3<sup>o</sup>  453. 4  20. 12  <hr/> 1307 - 3<sup>on</sup>  <hr/> 252<sup>L</sup> 2<sup>on</sup>  175.  <hr/> 427 4<sup>on</sup>.  <hr/></p>
<p>Seize faux chassis du 1<sup>er</sup> au 4, dont quatre de droite et quatre de gauche de chacun 22 pi. de haut.  Seize portans pour les dits faux chassis de chacun 18 pi. de haut garnis chacun de huit plaques de taule a trois bobeches.  Quarante deux Poteaux de Sapin du 5 au 10 de chacun 20 pi. de long 3 et 4 po. 1/2 de gros, ferrés par le bas de deux frettes, l'une à charniere, l'autre portant mortoise et deux crochets de 18 po. de long, 4 et six lignes de gros; lesd. poteaux Servent à Porter des décorations, et dessus Sont attachés, de distances en distances, des tasseaux pour pouvoir monter pour Guinder les décorations; sur 21 des mêmes poteaux sont ferrés avec gonds et pomelles un portant de lumieres, à chacun de 18 pi. de long; les quels sont garnis de 8 plaques de fer blanc à trois bobeches.  Douze rampes ou herses, en trois Parties chacune dont deux ceintrées<sup>+</sup> de chacune 17 pi. de long, garnies ensemble de dix sept plaques et celle du milieu de 20 pi. de long, garnie de dix plaques.  730 plaques de taule à trois bobeches et leurs  <i>Note en bas de page</i>  <sup>+</sup> des côtés, une droite du milieu, celles ceintrée =  (p.162)  Réverbères.  Mille soixante Sept plaques de fer blanc à deux Bobeches.  <sup>+</sup> Huit cents soixante et quatorze biscuits de fer blanc ) petits augets.  Soixante augets en fer blanc de 4 et 6 pi. de long, pour mettre les biscuits.  Soixante et douze idem en bois doublé de fer blanc</p>	

*Note après paragraphe*

N<sup>a</sup> dans la quantité de plaques cy dessus sont comprises celles des faux chassis, portants et herses

Cent trente six bougies en fer blanc, peintes en couleur de cire avec ressorts de cuivre, soixante huit platines rondes et soixante huit ovales, le tout pour les lustres de la Salle.

Deux cent quatre vingt tuyaux en fer blanc avec ressorts de cuivre, et chacun une platine pour mettre des bougies en place de biscuits à la rampe.

Onze cent treize tuyaux de fer blanc avec leurs ressorts de cuivre pour les Plaques des portans des faux chassis pour mettre les bougies.

Ving quatre gros tuyaux de fer blanc a ressorts de cuivre de 2 po. de diametre et 16 po. de haut avec chacun un entonnoir, pour les Egoutures du suif, le tout pour accrocher dans les escaliers et dessous le théâtre.

Trois cent soixante et trois poids de plomb pour le mouvement des décorations, machines et pesant ensemble trente un mille Six cent soixante neuf livres un quart.

*Note en fin de page*

+ 1574 plaques de fer blanc à une bobèche =

(p.163)

Cinquante six tiges de fer de contrepoids depuis un pied 9 po. de long jusqu'à 5 po. et le tout de 12 a 18 lignes de large.

Dix neuf cordons de fil de laiton pour les machines de 18 à 20 toises de long chacun.

Les cordages sont portés au chap. des cordages. f<sup>o</sup>.

Quatre vingt dix paliers en cuivre pour les roues et les poulies de contre poids

<p>pesant ensemble Cinquante neuf paliers, idèm, pour les Treuils, pesant ensemble Deux cent vingt huit paliers, Idèm pour les cassettes, pesant ensemble Cent trente Six paliers idèm, pour les poulies des Gloires, pesant ensemble Quarante huit paliers idèm, des poulies de renvoi du dessous, pesant ensemble Vingt six paliers idèm des petits tambours du cintre, pesant en- semble</p> <hr/> <p>639</p> <hr/> <p>Vingt huit grandes poulies en cuivre des contrepoids, pesant en- semble 45 poulies, id. pour les cassettes, pesant ensemble (p.164)</p> <p style="text-align: right;">De l'autre part ...</p> <p>Soixante huit poulies de cuivre pour les Gloires, pesant ensemble</p> <hr/> <p>153</p> <hr/> <p>Quatre vingt dix Sept cylindres en cuivre pour les arbres des tam- bours, pesant ensemble</p>	
--	--

## O/1/3146 - O/1/3169 - Inventaire en date du 31 décembre 1775

Addition en bas de page 10

+ Grand Théâtre.

+ Cent seize treuils tant en chêne qu'en sapin de diff<sup>tes</sup>. longueurs.

Vingt deux entretoises avec chacune un palier de cuivre.

Quatrevingt entretoises pour les trappes.

Douze châssis de charpente pour les contrepoids.

Trente six roues de noyer tant pour lesd. châssis que pour les retraites.

Trois cent deux moufles, partie avec poulies de cuivre et partie avec poulies de bois.

Cent soixante dix Echantignoles.

Cent quarante sept cassettes, dont cinq avec palliers.

Vingt rouleaux pour les trapes.

Vingt deux bâtis de charpente, dont quinze composés ensemble de soixante poteaux.

Quarante chariots en chêne.

Sept feuillets pour le plancher de l'orchestre.

Deux marchepieds dans l'Orchestre.

Un petit escalier pour monter a une loge.

*Addition en bas de la page*

+ Treuils et machines

(p.14)

Trois trapillons pour la rampe

Neuf trapes pour l'avant Scene et le souffleur

Deux reverberes a la rampe.

Une petite loge pour le souffleur,le placher et les deux clés de chêne pour la fermer.

Trois cloisons pour la loge du souffleur.

Trois fermes pour allonger l'avant Scene.

Une rampe d'avant Scene.

Six poteaux dessous la rampe.

Trois tassaux pour la rampe

Six chemins de vol.

Douze chemins de plafonds avec onze étrillers.

Treize ponts avec mantonnets.

Une trémie pour la grêle.

Seize solives pour faux planchers avec 15. étrillers de fer.

---

+ Vingt deux faux chassis

Seize portants

Quarante deux poteaux pour porter les décorations.

Douze rampes ou herses.

Sept cent trente plaques de tôle et leurs reverberes.

Deux mille six cent quarante une plaques de fer blanc.

Huit cent soixante quatorze biscuits de fer blanc a augets.

Soixante augets de fer blanc.

Soixante douze augets en bois doublés de fer blanc.

Cent trente sis bougies en fer blanc avec ressorts de cuivre.

Quatorze cent six bougies en fer blanc avec ressorts de cuivre.

Quatorze cebt dix sept tuyaux de fer blanc a ressorts de cuivre.

Vingt quatre reverberes en fer blanc.

Trois cent soixante trois poids de plomb pesant ensemble trente un mille six cent soixante neuf livres  
???

Cinquante Six tiges de fer de contrepoids.

Dix neuf cordons de fil de laiton.

Six cent trente neuf palliers de cuivre.

Cent cinquante trois poulies de cuivre

Cent quatre vingt douze cylindres en cuivre

\_\_\_\_\_

*Addition en bas de la page*

+ Ustensiles de Théâtre



**AJ/13/58, pièces datées de 1794 (an II), conservées sous la forme  
de copies au net, dans le désordre chronologique.**

***Saisie abrégée (contenus, et reçus)***

**"Etat des décorations, machines et autres effets de théâtre qui ont été enlevés de Versailles en exécution de l'ordre du Ministre et déposés tant au Magasin des Menus qu'au théâtre des Arts rue de la Loi"**

Je vous envoie sous la conduite du Citoyen Bastien conducteur des voitures ci-après mentionnées  
10 voitures

56 +3 +36 lames de fer des barres de navettes sur lesquelles roulent les fx ch des dessous

10 chariots de faux-châssis, 8 moufles et 4 et 20

11 fx ch 9 poteaux de fx ch perroquet

11 fx ch idem et 6 poteaux perroquet, idem

10 chariots idem + 10 moufles + 17 poulies et 34 moufles

9 chariots de fx ch idem, 5 grosses moufles et 110 moufles

9 chariots idem, 5 + 5 +52 + 3 moufles et poulies

6 chariots idem

24 chassis pendrillons des herses pour lum cintre

188 moufles avec poulies provenant chemins plafonds, nuages

255 poulies

2 tambours e 4 p long à un rang de palettes

374 moufles avec poulies

454 perches de frêne 12-15p long

A Versailles ce 21 floréal L'an 2ème etc Signé Boulet gardien desdits effets

Reçu le contenu des huit voitures destinées pour le théâtre National rue de la Loi ce vingt trois Floréal l'an Deuxième de la République Signé Beuzart, concierge

Au-dessous est écrit : L'on conduira au ci-devant hôtel des Menus rue Poissonnière, la voiture chargée de fer, et celles chargées de perches.

et plus bas. J'observe au Citoyen Boulet qu'il s'est trouvé de plus que mentionné au pr<sup>ésent</sup> état

1° une moufle de

2° 2 autres pareilles à celles portées à la 7ème voiture

3° 1 de garnie de 3 poulies

suit dans le même cahier F°2 verso Lettre de voiture du cinquième envoi fait le 4 Prairial 1794, l'an deuxième de la République française, une et indivisible

2 voitures Ce 3 Prairial 1794 l'an 2ème de la République française, une et indivisible. Signé, Boulet

1 ch brisé d'Iphigénie camp, 1 Désert Chimère, 1 ch brisé Sabinus, 2 grds ch brisés en 3 ferme fond déco cirque de la TE; 22 grdes parties e plafond en bois têtes d'arbre forêt Dodone

voiture suivante, parties de décorations à transcrire

F°3 verso Lettre de voiture pour le quatrième envoi de décors provenant du grand Opéra de Versailles pour le service de l'Opéra de Paris, du 30 floréal, l'an deuxième de la République française, une et indivisible

10 voitures

Voit 1 à 5 (décorations)

Le 30 floréal, an deuxième de la République fr Signé, Boulet

reçu le contenu Signé Boutron

Reçu le contenu ci-dessus Signé Charpentier

Voit 10 (rien de noté pour les voit 6 à 9)

(décorations)

Ce 24 floréal, an deuxième de la République fr Signé, Boulet

reçu le contenu Signé Boutron

Reçu le contenu ci-dessus Signé Charpentier

*décorations à transcrire*

F°4 verso Lettre de voiture du sixième envoi du 6 Prairial 1794 l'An 2 de la République une et indivisible

2 voitures

*pièces de fer blanc du luminaire*

*rideaux, 2 plafonds d'Athalie*

*poulies et boulons à poulies*

*décorations encore*

F°5 recto Lettre de voiture du troisième envoi fait pour l'Opéra de Paris rue de la Loi, des effets provenant du Grand Théâtre de l'Opéra de Versailles, du 27 Floréal 1794, an 2 etc

6 voitures

décorations

poids, 4000 livres + autres poids

collets de fer

1 tambour 5 pieds long + 2 de 4 pieds

F°6 verso du 24 Floréal 1794 Lettre de voiture du second envoi pour l'Opéra de Paris comprenant encore dix voitures, sous la conduite du citoyen Bastien (en fait neuf)

10 voitures

8 fx ch de 24 p long

66 perches à plafonds brisées en 3

5 poteaux de fx ch

11 courbes en bois partie du milieu des herses du cintre

20 coulisses en bois

8 fx ch id

4 poteaux de fx ch idem

60 perches de 15 p

33 perches brisées idem

39 coulisses idem

cordages, 7438 livres

goupilles, mousquetons, pitons etc

26 poids de plomb 2600 livres

2 x 40 poids 4000 livres

poids poulies rouleaux de cuivre, roulettes et paliers, douilles, poulies de bois

F°8 : Je soussigné ancien Machiniste de l'Opéra, certifie les copies ci-dessus et des autres parts ainsi que les reconnaissances et reçus qui y sont portés, véritables et conformes à leurs originaux qui sont restés en mes mains et que je représenterai au besoin. fait à Paris le 19 Fructidor an 3 de la République française une et indivisible

Approuvé l'écriture ci-dessus Bournier

# 7 - Luminaires

## ***Comparaisons du Luminaire de Salles de la Cour de France - Archives Série O1 - Fruiterie Menus Plaisirs***

***Légende : b bl = bougie blanche; b j = bougie jaune, bob bobèche, gir = girandole, ch = chandelle; le chiffre entre () correspond à la quantité de bougies par livre de cire.***

***Le détail du luminaire fourni au personnel ne figure pas sur le tableau, et évolue fort peu (une source par personne), sauf pour les comédiens (1 bj par acteur pour s'habiller à l'origine, b bl plus nombreuses vers 1760 - 1770)***

***L'éclairage de l'orchestre ne fait qu'augmenter également.***

***Les salles des années 1750 à la fin de l'Ancien Régime, Fontainebleau, Choisy, Marly, Trianon ... excepté la petite Salle de Comédie de Versailles et le Grand Théâtre, demandent à peu près le même luminaire et ont des décorations facilement échangeables. Le Luminaire d'Hippolyte et Aricie de Rameau n'est pas daté..***



					suif			
						Loge Reine 10 b bl	Loge Reine 8 b bl	
		24 Lam- prons posés sur la rampe		50 b bl rampe	38 lampe s (cire)	rampe 42 b bl	Ramp e 50 b bl	Rampe 390 bis- cuits 1/2
				24 b bl 3 lustres dessous		sous le théâtre 1 ter- rine	Des- sous - ma- chines 6 b j	Dessous et cintres 300 bj
		souffleur 2 b bl	souffleur 2 b bl			souf- fleur 2 b bl	Souf- fleur 2 b bl	
	Pour <i>Arle- le- quin</i> <i>Mer- cure</i> <i>Ga- lant</i> (Ita- liens ) Mont agne Gloir e 90 b bl (6), Gloir e et ma- chine 12 b bl (6); de- vant Gloir e 15 b j (4) Des- sus 4 b j (4) Fond 40 bj (4)		<i>Le Ballet e la Jeu- nesse</i> 1 livre de cire dans une ma- chine à 7 lamprons pour la Lanterne de la Calotte					Gloires 499 b bl

<b>Orchestre</b>	Eclairage de la salle ?	24 Lampes d'orchestre garnies de 5 Lampes (idem Rampe ???)	25 pla-teaux d'orchestre		24 ch	20 + b bl	26 b bl en moyenne	Orchestre et chœurs 400b bl 6 et 75 fl j
<b>Salle</b>	19 lustres à 8 b bl (4) <i>soit 152</i>	64 b bl dans 8 lustres, 10 dans un grand lustre 48 b bl dans 8 girandoles	60 b bl (5) dans lustres	8 b bl dans 8 plaques aux 4 pilastres loges avant scène 20 b bl 2 pilastres cintrés 120 b bl 15 lustres à 8 bob		Salle 14 gir à 5 bob 70b b l	Salle 8 gir à 5 bob 40 b b l	Lustres 224 b bl 4

## *Luminaire pour la Salle du Manège*

<b>Bal Paré 9 février 1747 O/1/2960, fol. 502 r° ss (ex- traits)</b>	<b>Première représenta- tion de <i>L'Année Galante</i> 13 février 1747, O/1/2960, fol. 516 r° ss (extraits)</b>	<b>Seconde re- présentation de <i>L'Année Galante</i> 22 février 1747, O/1/2960, fol. 518 r° ss (ex- traits)</b>	<b>Seconde re- présentation de <i>Persée</i> 8 mars 1747, O/1/2960, fol. 522 r° ss (ex- traits)</b>	<b>Première répétition des <i>Fêtes de l'Hymen et de l'Amour</i> 13 mars 1747, O/1/2960, fol. 524 r° ss (extraits)</b>	<b>Seconde répétition des <i>Fêtes de l'Hymen et de l'Amour</i> 14 mars 1747, O/1/2960, fol. 525 v° ss (extraits)</b>	<b>Représentation des <i>Fêtes de l'Hymen et de l'Amour</i> 15 mars 1747, O/1/2960, fol. 526 v° ss (ex- traits)</b>
200 b.bl. (3) pour 40 girandoles à 5 bobèches au pourtour de la salle  180 b.bl. pour 20 girandoles à 9 bobèches  18 b.bl. pour 6 autres girandoles  144 b.bl. pour 4 gi- randoles à 36 bobèches  72 b.bl. pour 3 lustres au milieu de la salle à 24 bobèches  160 b.bl. pour 10 lustres à 16 bobèches  36 b.bl. pour 3 lustres à 12 bobèches  44 b.bl. dans les ???	72 b.bl. (3) pour 4 giran- doles dans la salle à 18 bo- bèches  160 b.bl. (4) pour 32 giran- doles formant deux cordons dans le pour- tour de la salle à 5 bobèches chacune  144 b.bl. (4) pour 16 giran- doles à 9 bo- bèches	48 b.bl. (3) pour 3 grands lustres à 16 bobèches au milieu de la salle,  80 b.bl. (4) pour 10 lustres à 8 bobèches  80 b.bl. (4) pour 10 lustres à 8 bobèches aux deux côtés de la salle	48 b.bl. (3) pour 3 lustres au milieu de la salle, 80 b.bl. (4) pour 10 lustres à 8 bobèches	16 b.bl. (4), pour 1 lustre à 16 bo- bèches Salle	32 b.bl.(4) pour 2 lustres à 16 bob. Salle	48 b.bl. (3) pour 3 lustres au mi- lieu de la salle, 80 b.bl. (4) pour 10 lustres à 8 bobèches
	460 b.bl. (6) Cintre	460 b.bl. (6) Cintre	612 b.bl. (6) Cintre, herses, haut de la gloire	200 b.bl. (6) Cintre, herses et machines	275 b.bl. (6) Cintre,	550 b.bl. (6) Cintre, herses
	490 b.bl. (5) pour trumeaux	469 b.bl. tru- meaux du	540 b.bl. (6) trumeaux de	400 b.bl.(6) arrière du	400 b.bl.(6) arrière	450 b.bl. (5) trumeaux et



	210 b.bl. (5) trumeaux	théâtre 221 b.bl. (5) pour idem	l'arrière théâtre 480 b.bl. (5) pour ???	théâtre, tru- meaux et petites ar- cades	théâtre, tru- meaux	herses de l'arrière théâtre
	300 b.bl. (5) lointain 300 b.bl. (6) lointain  114 biscuits (3/4) portants de lumières (où?)	300 b.bl. (5) lointain 300 b.bl. (6) pour idem  114 biscuits (3/4) portants de lumières (où?)	300 b.bl. (5) lointain 300 b.bl. (6) pour ???	300 b.bl. (6) lointain	300 b.bl. (6) lointain des trumeaux	300 b.bl. (5) lointain
	32 b.bl. (5) buffet de l'ar- rière théâtre	32 b.bl. buffet de l'arrière théâtre	36 biscuits (3/4) arrière théâtre	36 biscuits (3/4) arrière théâtre	36 biscuits (3/4) théâtre	36 biscuits (3/4) théâtre
	64 terrines pour le théâtre, arrière théâtre, escaliers, loges et corridors	64 terrines pour le théâtre, arrière théâtre, esca- liers, loges et corridors	64 terrines pour le théâtre, arrière théâtre, esca- liers, loges et corridors			64 terrines pour le théâtre, arrière théâtre, escaliers, loges et corridors
	80 biscuits (3/4) rampe	80 biscuits (3/4) rampe	80 biscuits rampe	36 biscuits rampe	36 biscuits rampe	80 biscuits rampe
	296 b.bl. (5) théâtre côté du roi	296 b.bl. (5) théâtre côté du roi	12 b.bl. (5) pour un trumeau  296 b.bl. (5) du théâtre côté du roi	100 b.bl. (6) portants du théâtre côté du roi	120 b.bl. (6) portants des trumeaux du théâtre côté du roi	300 b.bl. (6) - pour ???  100 b.bl. (6) portants du théâtre côté du roi  148 b.bl. (6) pour ???  450 b.bl. (6) portants de lu- mière
	296 b.bl. (5) théâtre côté reine	296 b.bl. (5) théâtre côté reine	296 b.bl. (5) du théâtre côté reine	100 b.bl. côté reine	120 b.bl. côté reine	148 b.bl. (5) côté reine 148 b.bl. (6)
				32 b.bl. (6) un portant de lumière	32 b.bl. (6) un portant de lumière	
	12 b.bl. () à fontainier	12 b.bl. (5) à fontainier				
14 b.bl. (1/4 ?) garde-robe du roi et corridors	12 b.bl. (5 ?) garde-robe du roi	12 b.bl. (5 ?) garde-robe du roi	12 b.bl. (5 ?) garde-robe du roi	6 b.bl. (5) garde-robe du roi	6 b.bl. (5) garde-robe du roi	12 b.bl. (5?) garde-robe du roi
84 b.bl. (5) musiciens de Paris et Versailles	465 b.bl. (5) acteurs, ac- trices et sym- phonistes 137 b.j. (5) pour acteurs et orchestre	465 b.bl. (5?) acteurs, actrices et symphonistes 137 b.j. (5) pour acteurs et ac- trices et sym- phonistes	465 b.bl. (5) acteurs, actrices et symphonistes 145 b.j. (5) pour acteurs et ac- trices et sym- phonistes	63 b.bl. (5) acteurs, actrices et symphonistes	63 b.bl. (5) acteurs, actrices et symphonistes	476 b.bl. (5) acteurs, actrices et symphonistes 181 b.j. (5) pour acteurs et actrices
	122 b.j. (5) pour les des- sous du théâtre	122 b.j. (5) pour les dessous du théâtre	152 b.j. (5) pour les dessous du théâtre	82 b.j. (5) le dessous du théâtre	80 b.j. (5) le dessous du théâtre	64 b.bl. (5) le dessous du théâtre

						152 b.j. (5) pour les dessous du théâtre
				20 b.j. (5) pour les acteurs et orchestre	20 b.j. (5) pour les acteurs et orchestre	
16 b.bl pour 4 girandoles du vestibule à 4 bo-bèches						6 b.bl. entrée salle
	160 b.j. (5) corridors, escaliers et loges des acteurs et actrices	160 b.j. (5) corridors, escaliers et loges des acteurs et actrices	160 b.j. (5) corridors, escaliers et loges des acteurs et actrices			160 b.j. (5) corridors, escaliers et loges
b.bl, b.j. et flambeaux j. pour le personnel	b.bl, b.j. et flambeaux j. pour le personnel	b.bl, b.j. et flambeaux j. pour le personnel	b.bl, b.j. et flambeaux j. pour le personnel	b.bl, b.j. et flambeaux j. pour le personnel	b.bl, b.j. et flambeaux j. pour le personnel	b.bl, b.j. et flambeaux j. pour le personnel
<i>Soit 16 lustres et 70 girandoles, 800 bougies au moins</i>	<i>Soit 2600 bougies etc. pour l'espace scénique (dessous et accès non compris) pour 432 dans la salle (pas de lustres)</i>	<i>Soit 2600 bougies etc. pour l'espace scénique (dessous et accès non compris) pour 128 dans la salle, lustres seuls</i>		Fol. 528 r° - 529 v° "Concert à Versailles des Fêtes de l'Hymen et de l'Amour le 25 janvier" flambeaux pour acteurs et actrices, b.bl. aux Intendants et "2ème concert aux grands appartements le 10 février", b.bl. et flambeaux aux musiciens et Intendants Correspond à la soirée citée par soury p.25		
Fol. 529 v° ss Fouritures complémentaires demandées par acteurs actrices et autres pour répétitions à Paris, Versailles et représentation, etc. Fol. 531 r° total des frais de luminaire pour spectacles et bal 30 616 livres						

## 8 - Inventaires des décorations scéniques

### *Décorations à Fontainebleau, Marly, Choisy*

#### *d'après les Inventaires*

*Ces trois théâtres présentaient des scènes de taille analogue, ce qui permettait l'échange des décors. Orthographe modernisée et décors regroupés par œuvre quand ce n'est pas le cas dans l'original; les titres des œuvres ont été mis en italiques; la mention "la décoration de" se réfère à un ensemble complet de châssis, fermes, rideaux, décrit dans les Mémoires des peintres et les Programmes des décorations. Quant la date de création du décor est certaine comme à Fontainebleau, elle est précisée entre parenthèses, ainsi que l'esquisse des Slodtz. 3 dates ont été retenues, celle du premier Inventaire selon la volonté du Roi en 1760, en 1775 à l'avènement de Louis XVI, et en 1789 à la fin de l'Ancien Régime.*

*Pour les machines et pièces séparées, il n'est pas assuré que l'Inventaire soit toujours celui du lieu, mais un regroupement par rubriques (Décorations dans divers lieux, puis Machines, etc.); c'est assez net à partir de 1762 O/1/3156; par contre dès 1765 O/1/3159 classement définitif uniquement par lieu (théâtres), devant la multiplication des lieux, et à plus forte raison à partir de 1770, avec l'ajout du Grand Théâtre et de ses transformations.*

O/1/3154 // O/1/3134- 31 décembre 1760 - 1er Inventaire selon la décision du roi	O/1/3146 et 3169, 31 décembre 1775	O/1/3153B - 31 décembre 1789 - dernier Inventaire sous l'Ancien Régime - microfilm
<p><b>F°.6 recto - f°9 recto - Fontainebleau</b></p> <p>Comprendre sur l'original &lt;La Décoration de ...&gt;</p> <p><i>La Naissance d'Osiris</i> (1754) -esquisse Slodtz</p> <p><i>Les Incas du Pérou</i> (1754)</p> <p><i>Pigmalion</i> (1754) esquisse Slodtz</p> <p>L'acte d'<i>Anacréon</i> esquisse Slodtz</p> <p>Le Temple de Minerve dans <i>Thésée</i> (1754) esquisse Slodtz - seul décor parvenu jusqu'à nous quasi complet</p> <p>L'avant cour d'Egée dans <i>Thésée</i> (1754) esquisse Slodtz</p> <p>Le Palais brillant dans <i>Thésée</i> (1754) esquisse Slodtz</p> <p>Le Palais de Médée dans <i>Thésée</i> (1754) esquisse Slodtz</p> <p>L'Isle enchantée dans <i>Thésée</i> (1754) esquisse Slodtz</p> <p>Le Palais de Pluton dans <i>Alceste</i></p> <p>La Grotte de Thétis dans <i>Thétis et Pélée</i> esquisse Slodtz</p> <p>Les Songes d'<i>Atis</i></p> <p>La Grotte d'<i>Atis</i></p> <p>La Décoration brillante de Jupiter dans <i>Thétis et Pélée</i></p> <p>Le Tombeau d'<i>Alceste</i></p> <p>Le fleuve Achéron dans <i>Alceste</i></p> <p>L'arc de triomphe d'<i>Alceste</i> esquisse Slodtz</p> <p>Le port de mer dans <i>Alceste</i> esquisse Slodtz</p> <p>Les Murs de la ville de Scyros dans <i>Alceste</i></p> <p>Le Temple du Destin dans <i>Thétis et Pélée</i> esquisse Slodtz</p> <p>La décoration de <i>Scanderberg</i>, représentant partie de jardin avec la Grotte, les Cours extérieures et inférieures du Sérail et la Mosquée esquisse Slodtz</p> <p>Une décoration représentant un bois</p> <p>La décoration de <i>Castor et Pollux</i>, avec le Palais brillant</p> <p><i>Les Troyennes</i></p> <p><i>Sémiramis</i> esquisse Slodtz</p> <p><i>Alcimadure</i></p> <p>La Ville des Sibarites &lt; pour xxx</p> <p>Le Salon doré</p> <p>La Place publique</p> <p>Le Hameau</p> <p>La Forêt</p> <p>La Chambre rouge</p> <p>Le Palais rouge esquisse Slodtz ?</p> <p>Les Berceaux dorés &lt; pour xxx esquisse Slodtz</p> <p>Le Temple de l'Amitié &lt; pour xxx esquisse Slodtz</p> <p>Le Palais de l'Amour &lt; pour xxx</p> <p>Les Champs Phrygiens &lt; pour xxx</p> <p>Le Palais vert esquisse Slodtz ?</p> <p>Une décoration de Charmilles &lt; pour xxx selon toute vraisemblance</p>	<p><b>O/1/3146 p. 20</b></p> <p>++ Un rideau d'avant-scène</p> <p>Sept bandes d'air</p> <p>Une décoration de salon vert</p> <p>Une idem de brèche violette</p> <p>Une idem de place publique des comédies</p> <p>Deux châssis dans l'Isle déserte</p> <p>Une décoration du temple et du tombeau de Sémiramis</p> <p>Une idem du temple et du tombeau de Zelmire</p> <p>Une idem de place publique, dans Isménias</p> <p>Une idem des anciens berceaux dorés</p> <p>Une idem d'ancienne charmille en balustrade</p> <p>Une idem du temple de l'Amitié</p> <p>Une idem pour L'Amitié à l'épreuve</p> <p>Deux châssis, un rideau et un plafond de L'Ecoissaise</p> <p>Une décoration du désert de Thésée</p> <p>Na en bas de page</p> <p>++à Fontainebleau (p.21)</p> <p>Une décoration du temple de Junon</p> <p>Une idem du Palais de Teucer</p> <p>Une idem du vestibule ou péristyle du temple de Jupiter</p> <p>Une idem de la chambre du Pédant</p> <p>Une ferme en six parties pour Le Tuteur dupé</p> <p>Une décoration du temple de Jupiter</p> <p>Sérapis</p> <p>Une idem du Palais de Prométhée ou atelier de Pigmalion</p> <p>Une idem du temple de Diane, dans Isménias</p> <p>Une idem pour L'Amour déguisé</p> <p>Une idem du palais du Prince de Noisy</p> <p>Une idem de place publique, dans Tancrede</p> <p>Une idem de chaumière</p> <p>Deux fermes en huit feuilles du temple de l'Amour</p> <p>Une ferme en six parties de l'acte d'Eglé</p> <p>Une ferme en six feuilles, une autre en quatre et une porte d'un autre temple de l'Amour</p> <p>Une décoration de l'avant cour du Palais d'Eglée (sic)</p> <p>Une idem du temple de Diane</p> <p>Une idem du Palais du destin</p> <p>Un idem du palais de Vénus</p> <p>Une idem de l'ancre de Castor</p> <p>Une idem du palais de Pollux</p> <p>Une idem du Palais de Médée</p> <p>Une ferme en six parties, un terrain de feu et le tombeau d'Hector, dans Les Troyennes</p> <p>Une décoration du temple de Minerve</p> <p>Une idem du Palais de Thétis</p>	<p>p.17</p> <p><b>Fontainebleau</b></p> <p><b>Théâtre du Château</b></p> <p>1 décoration de Salon vert</p> <p>1 dite de Salon brèche violette (esquisse Slodtz que j'ai identifiée aux AN)</p> <p>1 décoration de place publique de comédie</p> <p>2 châssis de <i>L'Isle déserte</i></p> <p>1 décoration du temple et tombeau de <i>Sémiramis</i></p> <p>1 dite du tombeau et temple de <i>Zelmire</i></p> <p>1 dite de place publique dans <i>Isménias</i></p> <p>1 demie-ferme pour <i>L'Olimpiade</i></p> <p>1 châssis d'aile pour idem</p> <p>1 décoration des anciens berceaux dorés</p> <p>1 décoration d'ancienne charmille en balustrade</p> <p>1 dite pour <i>Le Faucon</i></p> <p>3 châssis pour <i>Achmed et Almazine</i></p> <p>1 décoration du temple de l'Amitié</p> <p>1 dite pour <i>L'Amitié à l'épreuve</i></p> <p>2 châssis pour <i>L'Ecoissaise</i></p> <p>1 rideau pour idem</p> <p>1 pour la ??? idem</p> <p>1 décoration de désert dans <i>Thésée</i></p> <p>1 décoration du Palais de Teucer</p> <p>1 ferme du péristyle ou vestibule du Temple de Jupiter</p> <p>1 dite pour <i>Le Tuteur dupé</i></p> <p>1 dite du temple d'<i>Ismène</i></p> <p>1 décoration du palais de Prométhée ou Atelier de <i>Pigmalion</i></p> <p>1 dite du Temple de Diane dans <i>Isménias</i></p> <p>1 décoration de fond de temple et palais</p> <p>1 décoration pour <i>L'Amant déguisé</i></p> <p>1 dite du palais du <i>Prince de Noisy</i></p> <p>1 dite de place publique dans <i>Tancrede</i></p> <p>1 dite de chaumière</p> <p>1 dite du temple de l'Amour</p> <p>1 ferme pour l'Acte d'Eglé</p> <p>p.18</p> <p>1 décoration du temple de l'Amour</p> <p>1 dite de l'avant cour du palais d'Egée</p> <p>1 dite du temple de Diane</p> <p>1 dite du Palais du Destin</p> <p>1 dite du Palais de Vénus</p> <p>1 dite de l'Antre de Castor</p> <p>1 dite du Palais de Pollux</p> <p>1 dite du tombeau de Castor</p> <p>1 dite du Palais de Médée</p> <p>1 ferme dans <i>Les Troyennes</i></p> <p>1 décoration du temple de Minerve</p> <p>1 dite du palais de Thétis</p> <p>1 dite du désert d'<i>Acis et Galathée</i></p> <p>1 dite des champs phrygiens</p> <p>1 dite du retour du printemps pour Meuzieres ???</p> <p>1 dite de la Montagne de <i>Sylvie</i></p> <p>1 dite des Forges de <i>Sylvie</i></p>

<p style="text-align: center;"><i>Le Pédant</i></p> <p>La maison d'Oronte &lt; pour xxx</p> <hr/> <p style="text-align: center;">264 articles de décorations</p> <hr/> <p style="text-align: center;">F°6r suite</p> <p style="text-align: center;"><b>Parties de décorations</b></p> <p>7 bandes d'air</p> <p>1 châssis sur lequel est peint une cheminée</p> <p style="padding-left: 20px;">3 lits de gazon</p> <p style="padding-left: 20px;">6 vases peints</p> <p>7 figures peintes en marbre blanc, sur piédestaux</p> <p style="padding-left: 20px;">1 croissant en transparent</p> <p>2 fontaines ornées de figures en coquilles</p> <p style="padding-left: 20px;">2 autels</p> <p style="padding-left: 20px;">26 patins</p> <p>2 roues d'eau de voliges</p> <p style="padding-left: 20px;">9 terrains</p> <p style="padding-left: 20px;">1 rocher isolé</p> <p style="padding-left: 20px;">1 gradin</p> <p style="padding-left: 20px;">77 vapeurs de voliges</p> <p style="padding-left: 20px;">2 groupes de vapeurs</p> <p style="padding-left: 20px;">3 groupes de nuées</p> <p style="padding-left: 20px;">1 vieux char de Phaëton</p> <p style="padding-left: 20px;">4 arbres en marronniers</p> <p>Un tas de douves garni de feuilles de tôle</p> <p style="padding-left: 20px;">2 grands patins en bois</p> <p>4 grands châssis représentant des arbres de forêt</p> <p style="padding-left: 20px;">6 châssis de Désert, anciens</p> <p style="padding-left: 20px;">1 ancien rideau d'avant-scène</p> <p>1 grand Trône à fond de damas cramoisi</p> <p style="padding-left: 20px;">8 petits trapillons de chêne</p> <p style="padding-left: 20px;">15 perches de plafond</p> <p style="padding-left: 20px;">1 machine de travers de Diane</p> <p>1 char de carton et d'osier avec 6 morceaux de menuiserie en dépendant</p> <p style="padding-left: 20px;">Dossier d'un lit d'Arlequin</p> <p style="padding-left: 20px;">Colline des <i>Hommes</i></p> <p>1 châssis de Rochers et terrains</p> <p>1 châssis de Rochers arides</p> <p style="padding-left: 20px;">1 poteau seigneurial</p> <p style="padding-left: 40px;">F°7r</p> <p>1 attique de ville sans portes</p> <p style="padding-left: 20px;">1 buffet cintré</p> <p>2 grands paniers verts rehaussés d'or</p> <p>1 devanture de gloire sans bavette</p> <p style="padding-left: 20px;">1 grand loup de coloris</p> <p style="padding-left: 20px;">1 châssis de fleurs</p> <p>1 grand buffet représentant fruits, fleurs, viandes etc.</p> <p style="padding-left: 20px;">1 bout de rocher</p> <p>1 petit buffet représentant jambons, biscuits, fruits et vases</p> <p style="padding-left: 20px;">14 ceps de vigne</p> <p style="padding-left: 20px;">1 paon sur une nuée</p> <p style="padding-left: 20px;">2 devantures de toile</p> <p>2 châssis de 6 pieds de long formant porte</p> <p style="padding-left: 20px;">1 petite fontaine de face</p> <p style="padding-left: 20px;">1 gradin de 4 marches</p> <p>1 devanture de vaisseau avec les mâts et</p>	<p>Une idem du désert d'Acis et Galathée</p> <p>Une idem des Champs Phrygiens</p> <p>Une idem du retour du printemps</p> <p>Une idem de la montagne de Silvie</p> <p>Une idem des forges de Silvie</p> <p>Une ferme en six parties et une porte de la maison d'Oronte</p> <p style="padding-left: 20px;">L'antre d'Irène</p> <p style="padding-left: 20px;">Deux châssis isolés</p> <p>La maison brûlée, dans Le Fils d'Arlequin perdu et retrouvé</p> <p style="padding-left: 20px;">(p.22)</p> <p style="padding-left: 20px;">La cabane d'Annette et Lubin</p> <p>La terrasse du rendez-vous nocturne</p> <p>Une décoration de l'antre des Enfers</p> <p>Une ferme de grotte en six parties et deux plafonds, dans la grotte et les songes d'Atys</p> <p>Une décoration de la prison de Dardanus</p> <p style="padding-left: 20px;">Une idem de campagne ravagée</p> <p>Une idem de la mosquée de Scanderberg</p> <p>Une idem de la grotte de Scanderberg</p> <p>Une idem des Berceaux d'Anacréon</p> <p>Une idem du palais des Sultanes</p> <p>Une ferme isolée du temple d'Ismène</p> <p>Un palais du Roi Dagobert en trois feuilles</p> <p>Une décoration des champs gracieux</p> <p style="padding-left: 20px;">Une idem de la forêt de Dodone</p> <p style="padding-left: 20px;">Une idem de l'île enchantée</p> <p style="padding-left: 20px;">Une idem pour La Rosière</p> <p style="padding-left: 20px;">Une idem des Champs Elysées</p> <p>Une idem du hameau pastoral, dans Titon</p> <p style="padding-left: 20px;">Une idem de chambre rustique</p> <p>Une idem du hameau des comédies</p> <p>Une idem de la prison du déserteur</p> <p>Une idem de forêt pour les comédies</p> <p style="padding-left: 20px;">Une idem du bocage d'Erosine</p> <p style="padding-left: 20px;">Une idem du palais brillant, dans Thésée</p> <p style="padding-left: 20px;">Une idem du palais de Pluton</p> <p>Un petit temple isolé de la Sibylle</p> <p>Une ferme en quatre parties de la maison d'Alcimore</p> <p>Une décoration des Incas du Pérou</p> <p>Une idem du port de mer d'Alceste</p> <p>Une idem de l'arc de triomphe et amphithéâtre d'Alceste</p> <p style="padding-left: 20px;">Deux châssis du tombeau d'Alceste</p> <p>Une décoration de la ville et campagne de Scyros</p> <p style="padding-left: 20px;">Une idem de la galerie et salon de Bellevue</p> <p style="padding-left: 20px;">Une idem du palais de Zélisca</p> <p>Une idem de chambre pour les comédies</p> <p style="padding-left: 20px;">(p.23)</p> <p style="padding-left: 20px;">Une décoration de salon</p> <p>Une idem de palais d'ordre ionique</p> <p style="padding-left: 20px;">Un rideau d'Oreste</p> <p>Quatre châssis du temple de Neptune</p> <p>Une décoration de jardin en charmille</p> <p style="padding-left: 20px;">Une idem du palais de la Lune</p> <p style="padding-left: 20px;">Une idem du Palais d'Almisis</p>	<p>1 ferme de la maison d'Oronte</p> <p style="padding-left: 20px;">1 porte ? idem</p> <p style="padding-left: 20px;">4 châssis de l'Antre d'Irène</p> <p>2 châssis représentant des Tentes</p> <p>La maison brûlée dans <i>Le Fils d'Arlequin perdu et retrouvé</i></p> <p style="padding-left: 20px;">1 cabane dans idem</p> <p style="padding-left: 20px;">La Cabane d'Annette et Lubin</p> <p>1 décoration de l'Antre des Enfers</p> <p>1 dite de la Prison de <i>Dardanus</i></p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite de campagne ravagée</p> <p>1 dite de mosquée dans <i>Scanderberg</i></p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite de la Grotte dans idem</p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite des Berceaux d'Anacréon</p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite du Palais des Sultanes</p> <p style="padding-left: 20px;">3 feuillets du Palais d'Agobert</p> <p>1 décoration des champs gracieux</p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite de la Forêt de Dodone</p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite de <i>La Rosière de Salency</i></p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite pour <i>La Rosière</i></p> <p>1 décoration des Champs Elysées</p> <p>1 dite du Hameau pastoral dans <i>Titon</i></p> <p style="padding-left: 20px;">p.19</p> <p>1 décoration de chambre rustique</p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite du Hameau des comédies</p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite de la Prison du <i>Déserteur</i></p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite de la Forêt des comédies</p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite du bocage d'Erosine</p> <p>1 dite du Palais brillant dans <i>Thésée</i></p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite du Palais de Pluton</p> <p>1 ferme de la maison d'Alcimore</p> <p style="padding-left: 20px;">1 petit temple de <i>La Sybille</i></p> <p>1 décoration des <i>Incas du Pérou</i></p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite du port de mer d'Alceste</p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite de l'arc de triomphe d'Alceste</p> <p>1 dite de la ville et campagne de Scyros</p> <p>1 décoration du Palais de <i>Mustapha et Zéangir</i></p> <p>1 dite de chambre pour les comédies</p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite du Salon d'Azor</p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite du Salon pour les comédies héroïques</p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite du Palais ???</p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite de la Chambre de Sander</p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite du jardin en charmille</p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite du Palais de la Lune</p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite du Palais d'Almazie</p> <p style="padding-left: 20px;">3 châssis de <i>L'Esprit follet</i></p> <p>1 décoration de <i>L'Anglais à Bordeaux</i></p> <p style="padding-left: 20px;">6 châssis du port de Marseille</p> <p>1 petite ferme sur un petit châssis de la cabane de <i>La Clochette</i></p> <p>1 Cabane rustique dans <i>La Clochette</i></p> <p>1 demie-ferme représentant l'Extérieur d'une Ville</p> <p style="padding-left: 20px;">1 fond muraille brisée</p> <p>1 petit temple en chinois en 3 parties</p> <p style="padding-left: 20px;">???</p> <p>La Cabane des <i>Chasseurs et la Laitière</i></p> <p>1 cabinet de charmille avec son fond</p> <p>1 châssis de paysage avec cabane pour <i>La Belle Arsène</i></p> <p style="padding-left: 20px;">1 décoration de Palais Vert</p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite de Forêt</p> <p style="padding-left: 20px;">1 dite de chambre rouge</p> <p>6 châssis de gradins dans <i>Le Malade Imaginaire</i></p>
--	--	---

<p>voiles</p> <p>66 colonnes de vapeurs</p> <p>Le dessus du Trône de Pluton</p> <p>2 morceaux de rocher</p> <p>La devanture des <i>Funérailles d'Arlequin</i></p> <p>3 fontaines de face de la grotte d'<i>Atis</i></p> <p>11 morceaux de bandes d'eau</p> <p>4 châssis de collines</p> <p>6 petits arbres isolés</p> <p>2 grands saules</p> <p>1 groupe de nuées formant char</p> <p>6 petits châssis de collines</p> <p>Le matelas du lit d'<i>Arlequin</i></p> <p>4 vapeurs transparentes</p> <p>et un arbre chinois isolé</p> <p>2 fontaines composées de 3 petits enfants</p> <p>1 attique de chambre sans porte</p> <p>1 porte peinte en vieux bois</p> <p>1 groupe de nuées</p> <p>1 dossier e gloire de vapeurs</p> <p>1 groupe de nuées formant char de côté</p> <p>3 arbres isolés</p> <p>5 châssis de colonnes</p> <p>5 guéridons peints d'ornements</p> <p>Le siège des Songes d'<i>Atis</i></p> <p>7 morceaux des planchers des Collines</p> <p>et 28</p> <p>F°7v</p> <p>Morceaux de menuiserie qui en dépendent</p> <p>1 devanture de table avec un tapis garni de fleurs d'or</p> <p>1 petit piédestal portant un vase</p> <p>2 châssis qui forment une porte</p> <p>1 groupe de nuées qui forment char de travers</p> <p>1 châssis formant tombeau</p> <p>1 devanture du char de Médée (<i>Thésée</i>)</p> <p>1 groupe de nuées formant char de côté</p> <p>1 devanture de char de travers avec un lion</p> <p>1 gradin de 3 marches</p> <p>7 baldaquins de bois feutré (litt. feutté) doré, et 26 colonnes servant de supports</p> <p>8 enfants en bois doré</p> <p>1 paquet de bordures</p> <p>1 avant-scène en 5 parties en bois doré</p> <p>1 petit paquet de guirlandes en carton</p> <p>20 morceaux de devanture de Loges en mauvais état</p> <p>6 morceaux de Pilastres en mauvais état</p> <p>2 médaillons idem</p> <p>150 morceaux d'ornements en carton, idem</p> <p>9 morceaux d'ornements de cartels et d'enfants de carton en mauvais état</p> <p>16 consoles de carton, idem</p> <p>22 colonnes torsées en carton, idem</p> <p>18 cariatides en carton doré très mauvais</p> <p>19 petits enfants de carton idem</p> <p>2 Renommées en carton idem</p> <p>1 soleil d'avant scène en carton idem</p> <p>2 couronnements groupés d'enfants idem</p> <p>4 guéridons aussi de carton idem</p>	<p>Trois châssis de L'Esprit follet</p> <p>Une décoration du tombeau de Castor</p> <p>Une décoration de la chambre de La Clochette</p> <p>Une ferme en deux feuilles de la place publique de Bordeaux</p> <p>Sept châssis de vaisseaux à la rade du port de Bordeaux</p> <p>Six châssis de port de mer de Marseille</p> <p>Sept arbres, dont un cerisier et deux groupes d'arbres</p> <p>Quatre bancs de verdure</p> <p>Quinze marchepieds de trônes et autres, dont un de verdure</p> <p>Un château à pont-levis, dans <i>Arlequin charbonnier</i></p> <p>Quatorze tabourets de pa???</p> <p>Neuf sommiers et treize devantures de machines d'aplomb, de travers et autres</p> <p>Trente, tant sièges que devantures, dossiers et fonds de gloires</p> <p>Quatre Buissons de roses</p> <p>Une décoration de chambre de meunier, dans <i>Albert</i></p> <p>Une décoration de place publique de Vienne, dans id.</p> <p>Une idem de salle d'audience, dans id.</p> <p>Trois aigles</p> <p>Un rideau d'avant-scène</p> <p>Une décoration ancienne de salon doré</p> <p>Deux châssis de place publique</p> <p>La décoration du cabinet d'<i>Isabelle et Gertrude</i></p> <p>Un châssis représ. une porte croisée, dans <i>L'Amoureux de quinze ans</i></p> <p>Trois chaumières ou cabanes</p> <p>Les trois buffets de <i>Lucile</i></p> <p>Un cabinet de rocailles et divers bijoux</p> <p>La pierre, dans <i>Tancrede</i> (p.24)</p> <p>Trois plafonds sur un châssis de la gloire, dans <i>Titon</i></p> <p>Un plafond du palais d'<i>Almazire</i></p> <p>Cinq tables servant dans <i>Le Tartuffe</i> et autres comédies</p> <p>Deux machines, dont une de travers</p> <p>L'amphithéâtre d'<i>Alceste</i></p> <p>Un ciel</p> <p>Un fond d'auberge pour <i>Tom Jones</i></p> <p>Cinq plafonds du <i>Maréchal</i></p> <p>Un rideau id.</p> <p>Un fond du temple de l'<i>Aurore</i></p> <p>Un rideau de jardin</p> <p>Un du port de mer de Bordeaux</p> <p>Un de la grotte de <i>Palmire</i></p> <p>Un de la ville de <i>Sparte</i></p> <p>Deux plafonds du <i>Génie du Feu</i></p> <p>Deux couronnements en draperie et en vapeurs</p> <p>Neuf vases</p> <p>Deux bandes de mer</p> <p>Six terrains</p> <p>Les moellons des deux fermes brisées de Médée</p> <p>Quatre chars et plusieurs autres avec mouffles</p> <p>Vingt une figures</p>	<p>1 cabane dans <i>Julie</i></p> <p>p.20</p> <p>1 rideau représentant des rochers dans <i>La Belle Arsène</i></p> <p>1 rideau de campagne dans id.</p> <p>1 châssis de montagne dans idem</p> <p>4 châssis de cheminée et glace dans <i>Le Père de Famille</i></p> <p>2 châssis formant 2 cabinets dans <i>La Gageure</i></p> <p>1 décoration de <i>Bocage</i> pour <i>Mirtyl et Licoris</i></p> <p>2 arcades en paysage dans la <i>Parodie de Médée</i></p> <p>1 châssis avec four de pâtisserie en transparent</p> <p>1 buffet de 3 châssis dans la <i>Parodie de Médée</i></p> <p>Le Cabinet d'<i>Isabelle et Gertrude</i> en 3 châssis</p> <p>1 châssis formant porte dans <i>L'Amoureux de quinze ans</i></p> <p>1 rideau de la Grotte de <i>Palmyre</i></p> <p>1 rideau de la ville de <i>Sparte</i></p> <p>2 plafonds du <i>Génie du feu</i></p> <p>2 châssis formant cabinet d'histoire naturelle</p> <p>Le petit temple de <i>Liparus</i></p> <p>La Forge du <i>Maréchal</i></p> <p>La Balustrade de la cave dans <i>Le Maréchal</i></p> <p>5 plafonds dans idem</p> <p>1 château à pont-levis et le fond du château en 5 châssis</p> <p>1 pyramide en triangle</p> <p>1 décoration de la chambre du meunier dans <i>Albert</i></p> <p>1 dite de place publique de ? dans <i>Les Deux avarés</i></p> <p>1 décoration d'<i>Oreste</i></p> <p>4 châssis du temple de <i>Neptune</i></p> <p>4 châssis de vaisseaux</p> <p>1 décoration représentant la partie des Boulevards ou sous les jeux dans <i>La Soirée des Boulevards</i></p> <p>1 dite de forteresse dans <i>Pierre le Cruel</i></p> <p>1 décoration représentant un camp et partie du paysage dans <i>Iphigénie en Aulide</i></p> <p>1 décoration représentant des Boutiques et un coche avec deux chevaux dans <i>Les Carrosses d'Orléans</i></p> <p>1 décoration pour <i>La Cloisième</i></p> <p>1 pour <i>Matro</i> ??</p> <p>1 décoration de Salle d'audience dans <i>Albert</i></p> <p>1 dite de Palais Brillant</p> <p>2 châssis de murs de jardins pour <i>L'Heureux stratagème</i></p> <p>p.21</p> <p><a href="#">Commentaire rapide sur Fontainebleau 1789</a> :</p> <p>Le magasin contient en 1789 désormais un nombre considérable de décors propres au répertoire qui s'est peu à peu</p>
---	---	---

<p>112 carrés de bois doré idem 5 cintres, 5 parties de cintres et douze montants idem 49 rosettes de carton idem 41 trophées de musique et autres en carton idem 20 tiges de palmiers de cartons dorés idem 20 têtes de palmiers idem 20 guéridons de carton idem Le Modèle du théâtre de Fontainebleau 110 articles de parties de décorations</p>	<p>Seize groupes d'enfants Dix neuf escaliers de gloires et autres Les planchers et trappes du dessous Un palier avec balustrade et autres parties de machine Un moulin à vent Deux cent quatre vingt feuilles de vapeurs et différentes rues aussi de vapeurs Deux pyramides en triangle et en relief Le croissant de Diane Un trône Quatre autels Les machines de Castor (p.25) Le chemin de l'Aurore Deux balustrades de la gloire, dans Dardanus Le soc ??? d'Olimpie Un petit temple de Liparus Trois lits, tant en gazon qu'en draperie Deux brancards Plusieurs devantures de fontaines Quatre enclumes Trois marteaux Sept ceps de vignes Un petit palanquin Plusieurs dossiers de trônes Trois châssis des forges de Palmire La forge et la balustrade de la cave, dans le Maréchal Le lit de La Fée Urgèle Deux calottes pour les pavillons des trônes Une chaire de docteur, dans Le Malade imaginaire Six châssis de gradins doubles, dans id. Quatre dais d'un pied carré, dans id. Quatre pilons en bois, dans id. Dix attributs d'ébauches de sculpture, dans Pigmalion Deux grilles en bois Deux châssis dans Julie Vingt trois rues, dont trois de glaçons et vingt de mer et de rivières Vingt bûches peintes Trois chevaux, dont deux mouvants Dix huit châssis de fontaines et chutes d'eau Six barrières Cinq vieux guéridons en voliges Cinq bâtis de lits de gazon, de fontaines et de plafonds Deux tourtes de treuil Douze équerrés de chevron Quatorze roues de fontaines Seize mandrins de rivière Trois estrades (p.26)</p>	<p>imposé: chaque opéra comique, chaque tragédie lyrique des dernières générations exigent la multiplication de décorations propres à chaque lieu et ambiance. On voit cependant résister au temps les décors type et les décors de quelques pièces et œuvres lyriques qui existaient dans l'Inventaire de 1760 et remontaient pour certains au moins à 1754 (tel le Temple de Minerve).</p>
<p style="text-align: center;"><i>F°8r</i></p> <p style="text-align: center;"><b>Machines de théâtre</b></p> <p>6 tambours de treuils 4 chemins de théâtre en chêne 1 roue de treuil 142 petits rouleaux 10 treuils et leurs palettes 4 cassettes et leurs âmes 1 chemin et ses moufles 1 rouleau avec un tambour 1 petit rouleau pour une ferme 3 chemins et leurs moufles 26 petits moufles 10 chemins Les poulies du théâtre mécanique 2 petits treuils et leurs palettes, 1 rouleau de sapin et un tambour de fer blanc 4 chemins garnis de leurs moufles 1 fort treuil de chêne garni de 2 rangs de palettes 1 autre treuil semblable 1 autre treuil garnie en plein d'un tambour 3 autres treuils garnis de leurs tambours et palettes 3 autres treuils garnis de leurs tambours de gradations servant aux vols 3 autres treuils idem pour monter et descendre les plafonds et ciel du théâtre 5 autres treuils servant à monter et descendre les herses, le rideau et les lustres 120 moufles de renvoi 1 chemin de travers portant sur 20 mentonnets pour le vol de Mercure 7 moufles en sapin 12 autres moufles idem Les poignées des plafonds et des rideaux 1 grand et 1 petit treuils servant aux différents mouvements des décorations 3 autres treuils servant à monter et descendre les rampes 5 cassettes garnies de leurs âmes <i>F°8v</i> 3 treuils servant à faire mouvoir les fermes et monter les mers 16 cassettes fermées portant leurs âmes 72 poulies à moufles 6 roues pour les bouillons des fontaines, garnies de leurs croisillons</p>		

<p>2 autres sans tourillons  9 autres en cerceaux  4 tambours à doubles lanternes  2 armatures de fer garnies de bandes  lettres de toile  8 lanternes doubles  4 autres simples  2 arbres garnis de 3 tambours et 1 petite  lanterne  1 autre petit arbre garni de 2 tambours  21 colonnes d'eau garnies de leurs gazes  d'or  2 roues d'eau garnies de toile et gaze  1 roue de moulin à eau  1 chute d'eau de face  1 moulin à vent  2 colonnes de mer en osier  1 bâti de fontaine à chute d'eau garni de  4 tambours  + cinquante treuils au théâtre de Choisy</p> <hr/> <p>51 articles de machines de théâtre</p> <hr/> <p><b>Plombs</b>  9199 livres pesant de plomb servant de  poids et contreponds, pour les mouve-  ments des décorations et différentes  machines de théâtre</p> <p><b>Cordages</b>  6369 livres pesant de gros cordages  chablés, chableaux, vingtaine, petite  vingtaine, commande, longes et cor-  dages à plafonds  1 gros câble neuf  17 sangles garnies de leurs courroies  pour les vols  57 cordons et fil de laiton pour les  machines de théâtre</p> <hr/> <p>4 articles de cordages</p> <hr/> <p><i>F°9r</i>  <b>Faux-châssis, portants et herses</b>  6 faux-châssis d'assemblage de sapin  10 autres faux-châssis servant à la  rallonge du théâtre  12 portants de quatre plaques de fer  blanc chacun  3 herses garnies de plaques de fer blanc  1 autre herse idem  28 faux-châssis garnis de patins et  roulettes  28 portants de faux-châssis  2 idem de l'avant-scène  24 portants à la main  7 herses  28 faux-châssis de théâtre à Choisy</p> <p><b>Ferblanc</b>  782 plaques de fer blanc à 1 et 2 bo-  bèches, tant bonnes que mauvaises, y  compris celles des herses ci-dessus  17 chapiteaux de fer blanc</p>		
---	--	--



<p>52 bandeaux de colonnes 172 diamants de fer blanc 105 bobèches 52 biscuits</p> <p><b>Fers</b></p> <p>8 chapes à pointes de fer 2 roues de fer 1 arbre de fer pour 1 jet d'eau 4 porte mousqueton 4 tiges de fer, garnies de leurs mains, chapes et clavettes 1 tige de contrepoids 183 goujons 10 chapes e contrepoids 9 porte mousquetons 38 crochets de faux châssis 6 crochets de cordages de treuils 12 crochets à portants 2 poinçons à jeter à plomb 1 grande tige de fer, garnie de sa main et clavette 3 mains de fer pour les tiges</p> <p>33 articles de faux-châssis, portants herses etc.</p> <p><u>Commentaire rapide sur Fontaine-bleau :</u> Le magasin contient en 1760 des décors importants propres à des œuvres lyriques et 2 tragédies et des comédies montées à partir de 1754, et quelques décors passe-partout: 2 Palais, un Salon, un Hameau, une Forêt, la Place publique, décors qui font la base de tout théâtre à cette époque et déjà depuis le siècle précédent, et que l'on retrouve encore quasi inchangés dans les petites salles de province au 19ème siècle (exemple de Châtellerauld dont la Forêt et le Hameau ont survécu jusqu'à nos jours, la Forêt étant utilisée jusqu'en ... 1968 au moins). Aucune rubrique pour les théâtres autres que Paris (Hôtel), Versailles et D de Bourgogne.</p>		
<p><b>Choisy</b></p>	<p><b>Choisy</b> <b>O/1/3169/ Fo 12 recto "A Choisy"</b> <b>= O/1/3146 fol.27 recto - verso</b></p>	
<p>&lt; + cinquante treuils au théâtre de Choisy &gt; &lt; 28 faux-châssis de théâtre à Choisy &gt;</p>	<p>Une décoration d'ancienne chambre rouge Huit plafonds de ciel Le rideau d'avant-scène Une loge en cinq châssis sur l'avant-scène Un banc de gazon Des parties de cheminées de face Une devanture de machine du Désert de Thésée Quatre châssis de Vapeurs groupées de la Gloire de l'Amour Un socle d'architecture terminé en gorge Une table de sapin à pieds carrés Plusieurs chemins de Rideaux et</p>	

	<p>perches à plafonds          Quatre châssis de Palais d'ordre Toscan          Six rues de mer peintes sur châssis          Une devanture du char de Neptune          Une devanture du char de Médée et deux châssis d'ailes          Deux roues d'eau avec toile verte et gaze d'argent          Plusieurs âmes de chevrons de sapin          Plusieurs vieux treuils et tambours          Une vieille rampe          Plusieurs vieux châssis          Un plancher de gloire          Deux grands tableaux ovales, Bacchus et la Minéide          Deux aigles mouvants en carton</p>	
	<p><b>O/1/3169/</b> Fo 12 recto = <b>O/1/3146 fol.27 verso</b> pour Choisy vraisemblablement</p> <p><b>"Ustensiles de Theatre"</b></p> <p>Deux mille livres de plomb de contre-poids          Trente deux faux-châssis avec portants et chacun sept plaques          Sept herses garnies chacune de quinze plaques          Quarante biscuits de fer blanc</p> <p><b><i>Commentaire rapide</i></b>  <i>Le nombre de plans (7 herses, 8 plans de coulisses à double chariots semble correspondre à celui de la scène de Choisy qui en 1757 comportait 7 plans de doubles châssis de coulisse et un plan double au lointain (plan Sodtz etc.). L'Inventaire de 1760 ne comptait que 28 faux-châssis à Choisy, soit bien 7 plans de coulisses, comme sur le plan de 1757.</i></p>	

# Fontainebleau

## Inventaire des décorations en 1789

### reclassé par type

**1) décors complets au nombre de 84, soit probablement, en tenant compte du nombre de plans, au moins 1200 pièces (coulisses, fonds, fermes, plafonds)**

1 décoration de Salon vert  
1 dite de Salon brèche violette (esquisse Slodtz que j'ai identifiée aux AN)  
1 décoration de place publique de comédie  
1 décoration du temple et tombeau de *Sémiramis*

1 dite du tombeau et temple de *Zelmire*  
1 dite de place publique dans *Isménias*  
1 décoration des anciens berceaux dorés  
1 décoration d'ancienne charmille en balustré  
1 dite pour *Le Faucon*  
1 décoration de désert dans *Thésée*  
1 décoration du Palais de Teucer  
1 décoration du palais de Prométhée ou Atelier de *Pigmalion*  
1 dite du Temple de Diane dans *Isménias*  
1 décoration pour *L'Amant déguisé*

1 dite du palais du *Prince de Noisy*  
1 dite de place publique dans *Tancrede*  
1 dite de chaumière  
1 dite du temple de l'Amour  
1 décoration du temple de l'Amitié  
1 dite pour *L'Amitié à l'épreuve*  
1 décoration du temple de l'Amour  
1 dite de l'avant cour du palais d'Egée  
1 dite du temple de Diane  
1 dite du Palais du Destin

1 dite du Palais de Vénus  
1 dite de l'Antre de Castor  
1 dite du Palais de Pollux  
1 dite du tombeau de Castor  
1 dite du Palais de Médée  
1 décoration du temple de Minerve  
1 dite du palais de Thétis  
1 dite du désert d'*Acis et Galathée*  
1 dite des champs phrygiens  
1 dite du retour du printemps pour Meuzieres ???

1 dite de la Montagne de *Sylvie*  
1 dite des Forges de *Sylvie*

1 décoration de l'Antre des Enfers  
1 dite de la Prison de *Dardanus*  
1 dite de campagne ravagée  
1 dite de mosquée dans *Scanderberg*  
1 dite de la Grotte dans idem  
1 dite des Berceaux d'*Anacréon*  
1 dite du Palais des Sultanes  
1 décoration des champs gracieux

1 dite de la Forêt de Dodone  
1 dite de *La Rosière de Salency*  
1 dite pour *La Rosière*  
1 décoration des Champs Elysées  
1 dite du Hameau pastoral dans *Titon*  
1 décoration de chambre rustique  
1 dite du Hameau des comédies  
1 dite de la Prison du *Déserteur*  
1 dite de la Forêt des comédies  
1 dite du bocage d'*Erosine*

1 dite du Palais brillant dans *Thésée*  
1 dite du Palais de Pluton  
1 décoration des *Incas du Pérou*  
1 dite du port de mer d'*Alceste*  
1 dite de l'arc de triomphe d'*Alceste*  
1 dite de la ville et campagne de Scyros  
1 décoration du Palais de *Mustapha et Zéangir*  
1 dite de chambre pour les comédies  
1 dite du Salon d'Azor  
1 dite du Salon pour les comédies héroïques

1 dite du Palais ???  
1 dite de la Chambre de Sander  
1 dite du jardin en charmille  
1 dite du Palais de la Lune  
1 dite du Palais d'*Almazie*  
1 décoration de *L'Anglais à Bordeaux*  
1 décoration de Palais Vert  
1 dite de Forêt  
1 dite de chambre rouge  
1 décoration de la chambre du meunier dans *Albert*

1 dite de place publique de ? dans *Les Deux avarés*  
1 décoration d'*Oreste*  
1 décoration de Bocage pour *Mirtyl et Licoris*  
1 décoration représentant la partie des Boulevards ou sous les jeux dans *La Soirée des Boulevards*  
1 dite de forteresse dans *Pierre le Cruel*  
1 décoration représentant un camp et partie du paysage dans *Iphigénie en Aulide*  
1 décoration représentant des Boutiques et un coche avec deux chevaux dans *Les Carrosses d'Orléans*  
1 décoration pour *La Closière*  
1 pour *Matro ??*  
1 décoration de Salle d'audience dans *Albert*  
1 dite de Palais Brillant

## 2) Eléments complémentaires pour décorations spécifiques au nombre de 91 pièces

3 châssis pour *Achmed et Almazine*  
2 châssis de *L'Isle déserte*  
1 demie-ferme pour *L'Olimpiade*  
1 châssis d'aile pour idem

2 châssis pour *L'Ecossaise*  
 1 rideau pour idem  
 1 pour la ??? idem  
 1 ferme du péristyle ou vestibule du Temple de Jupiter  
 1 dite pour *Le Tuteur dupé*  
 1 dite du temple d'*Ismène*  
 1 ferme pour l'Acte d'*Eglé*  
 1 ferme dans *Les Troyennes*  
 1 ferme de la maison d'Oronte  
 1 porte ? idem  
 4 châssis de l'Antre d'*Irène*  
 La maison brûlée dans *Le Fils d'Arlequin perdu et retrouvé*  
 1 cabane dans idem  
 La Cabane d'*Annette et Lubin*  
 3 feuillets du Palais d'Agobert  
 1 ferme de la maison d'*Alcimadure*  
 1 petit temple de *La Sybille*  
 3 châssis de *L'Esprit follet*  
 6 châssis du port de Marseille  
 1 petite ferme sur un petit châssis de la cabane de *La Clochette*  
 1 Cabane rustique dans *La Clochette*  
 1 demie-ferme représentant l'Extérieur d'une Ville  
 1 petit temple en chinois en 3 parties ???  
 La Cabane des *Chasseurs et la Laitière*  
 1 châssis de paysage avec cabane pour *La Belle Arsène*  
 6 châssis de gradins dans *Le Malade Imaginaire*  
 1 cabane dans *Julie*  
 1 rideau représentant des rochers dans *La Belle Arsène*  
 1 rideau de campagne dans id.  
 1 châssis de montagne dans idem  
 4 châssis de cheminée et glace dans *Le Père de Famille*  
 2 châssis formant 2 cabinets dans *La Gageure*  
 2 arcades en paysage dans la *Parodie de Médée*  
 1 châssis avec four de pâtisserie en transparent  
 1 buffet de 3 châssis dans la *Parodie de Médée*  
 Le Cabinet d'*Isabelle et Gertrude* en 3 châssis  
 1 châssis formant porte dans *L'Amoureux de quinze ans*  
 1 rideau de la Grotte de *Palmyre*  
 1 rideau de la ville de Sparte  
 2 plafonds du *Génie du feu*  
 2 châssis formant cabinet d'histoire naturelle  
 Le petit temple de *Liparus*  
 La Forge du *Maréchal*  
 La Balustrade de la cave dans *Le Maréchal*  
 5 plafonds dans idem  
 4 châssis du temple de Neptune  
 2 châssis de murs de jardins pour *L'Heureux stratagème*

### 3) Eléments sans précision - 17

1 château à pont-levis et le fond du château en 5 châssis  
 1 décoration de fond de temple et palais  
 2 châssis représentant des Tentes  
 1 fond muraille brisée  
 1 cabinet de charmille avec son fond  
 1 pyramide en triangle  
 4 châssis de vaisseaux

# Décorations à Paris et Versailles en 1760

## d'après les *Inventaires*

*Orthographe modernisée et décors regroupés par œuvre quand ce n'est pas le cas dans l'original; la mention "la décoration de" se réfère à un ensemble complet de châssis, fermes, rideaux, décrit dans les Mémoires des peintres et les Programmes des décorations. Quant la date de création du décor est certaine, elle est précisée entre parenthèses, ainsi que l'esquisse des Slodtz ou de Pâris.*

*Pour les machines et pièces séparées, il n'est pas assuré que l'Inventaire soit toujours celui du lieu, mais un regroupement par rubriques (Décorations dans divers lieux, puis Machines, etc.); c'est assez net à partir de 1762 O/1/3156; par contre dès 1765 O/1/3159 classement définitif uniquement par lieu (théâtres), devant la multiplication des lieux, et à plus forte raison à partir de 1770, avec l'ajout du Grand Théâtre et de ses transformations.*

**O/1/3154 // O/1/3134- 1760 -**

**1er Inventaire selon la décision du roi**

**O/1/3154 // O/1/3134- 1760 -  
1er Inventaire selon la décision du roi**

F°2 verso - f°3 recto -

**Paris**

Comprendre sur l'original <une/ La Décoration de ...>

Berceaux dorés  
Marronniers isolés  
Charmille  
1 autre décoration de jardin en charmille  
Grotte  
1 ferme représentant une fortification  
6 châssis simples représentant le fond d'un camp  
1 décoration du Parnasse  
La chambre rouge  
La chambre verte  
Les champs gracieux  
Forêt  
Palais de Junon  
Temple de Diane  
Place publique  
Cour de marbre  
Hameau  
Antre  
Berceaux argentés ou Palais de l'Amour  
2 portes du Palais de Comus  
1 ferme du Palais de Minerve, et 2 châssis  
2 châssis et 1 Plafond du temple du Destin  
2 grands châssis représentant un Perron d'escalier  
F°3r  
8 châssis dépareillés  
2 portes de ferme sans ferme  
1 petite ferme représentant un port de mer  
1 dossier représentant une Coquille  
1 autre dossier de Trône  
23 châssis en toile neuve, imprimée seulement  
2 devantures de Gloire  
1 marchepied  
1 dossier de trône de fer blanc  
Plusieurs morceaux d'un vieux trône  
1 rideau d'avant scène représentant le Sujet des 3 spectacles  
1 rideau de Hameau  
162 châssis de vapeurs

**Versailles**

Idem lire au besoin La décoration de  
Palais de Saturne  
Chambre de Junon  
Temple de l'Amitié  
1 rideau de l'arc de triomphe en pierre  
1 vue de Choisy en 7 châssis  
4 châssis de forêt avec des fleurs  
1 petit terrain émaillé de fleurs

6 piédestaux peints en marbre blanc  
 5 autres arrondis dorme à tombeaux  
 13 figures isolées de différentes grandeurs  
     1 figure isolée de la Fortune  
     4 vases enrichis d'enfants  
     2 groupes de 3 enfants  
 2 figures isolées de marbre blanc sur piédestaux  
 2 figures drapées isolées, désignées par des jeunes gens avec des ailes  
 1 groupe de figures de femmes isolées portant une coquille à jet d'eau  
 1 autre groupe de figures isolées, 1 Victoire sur un globe montée sur un piédestal pour une place publique  
     1 figure équestre isolée représentant un Roi  
     1 chameau isolé grand comme nature  
 1 figure isolée drapée âgée, tenant une plume et montée  
     F°3v  
     sur un piédestal  
     1 fontaine de bronze antique ornée de Naïades  
 2 autres fontaines composées de rochers d'animaux enrichies de figures naïades et figures d'hommes  
 4 autres fontaines composées d'ornements, poissons, têtes de lions enrichis d'enfants  
 20 ifs de différentes formes  
     1 trône monté sur 3 marches  
     4 petits piédestaux en gainés  
     1 trophée isolé représentant les Sciences  
     1 conque à laquelle il manque une saillie  
     2 terrains  
 1 figure de marbre blanc appuyée sur un vase  
     Le Palais de Comus  
     Sémiramis  
 La décoration du petit théâtre de Choisy  
     L'antre ou Désert aride  
     La grotte naturelle  
     Le Palais des Fées  
     La grotte embellie par l'art  
     Le Palais du Bonheur  
     Jardin  
     Chambre  
     1 dossier de gloire  
     1 devanture de gloire sans bavette  
     4 châssis de vapeurs  
     2 dossiers de gloire très bas  
     1 devanture de char  
     6 devantures de gloire  
     2 portes de ferme désassorties  
     4 autres petites portes  
     1 autel plein en lapis forme octogone  
 11 petits châssis d'un petit théâtre de marionnettes  
     1 petit fond de ville isolé, avec une bavette  
     1 terrain isolé d'arbres et de Rochers et sa bavette sans saillie  
 1 terrain double isolé, représentant des petites vues d'architecture  
 1 décoration en 6 châssis ornés de vases et figures hors de service  
     4 bandes de mer  
     F°4r  
     5 terrains de rochers  
     4 petites fermes de rochers  
     8 châssis de rochers  
     2 châssis de charmilles et rochers  
     1 terrain de vigne  
     1 châssis de rochers  
     4 châssis de la campagne et du temple de Cérès  
     5 terrains de Cérès  
     1 petite ferme d'architecture  
     2 petites fermes de lointains de charmille  
     4 petits châssis isolés du temple de la gloire  
     3 autres à colonnes torsées  
     1 petite ferme isolée  
     Le Monstre de Persée  
 La ferme et deux brisures du *Prince de Noisy*  
     1 figure isolée



Le Jardin de Cybèle  
 1 plafond de la ferme du Palais du Destin  
 Le Cirque  
 9 châssis du jardin d'*Armide*  
 2 châssis composés de jardins et d'arbres  
 4 châssis de charmilles et d'arbres  
 2 châssis isolés et brisés de charmille  
 10 châssis de charmilles isolées et d'arbres  
 32 guirlandes de fleurs peintes sur voliges  
 1 grand lit pour les Songes  
 72 morceaux du Palais brisé d'*Armide*  
 Le Monstre d'*Armide*  
 Une décoration d'1 place publique et de ville  
 1 décoration de forêt et le cheval Pégase  
 1 décoration de l'automne  
 5 châssis d'arbres isolés tant bons que mauvais  
 66 feuilles de vapeurs  
 3 mauvais lits de gazon  
 2 chars de côté en vapeurs  
 1 Ciel transparent  
 1 autre transparent de gloire à fond de ciel  
 1 transparent isolé formant arcade(s?)  
 10 morceaux de transparent de vapeurs  
 1 autre transparent de balustrades et vapeurs  
 1 fontaine transparente arcadée  
 2 transparents à 3 arcades  
 F°4v  
 2 autres transparents d'architecture  
 2 trumeaux du jardin d'*Armide*  
 La décoration du Palais d'*Armide* composée de 2 trumeaux  
 2 autres trumeaux du jardin d'*Armide* avec la Roue  
 2 trumeaux des Champs Phrygiens  
 2 autres trumeaux des campagnes gracieuses des Champs Phrygiens  
 5 châssis de charmilles  
 8 autres châssis de jardins et charmilles  
 2 trumeaux et 2 brisures du *Temple de la Gloire*  
 1 table de buffet  
 1 rideau d'horizon de *L'Année galante*  
 1 rideau des muses  
 Le fond du rideau de la Gloire de *Persée*  
 1 rideau de charmille représentant un lointain  
 2 petits rideaux ornés de rochers paysages et fleurs  
 1 plafond formant 2 volutes  
 1 plafond de l'assemblée des Dieux  
 11 plafonds du *Temple de la Gloire* et de *Persée*  
 1 grand rideau d'avant-scène  
  
**Théâtre du château de Versailles**  
 1 rideau d'avant-scène  
 1 rideau de charmille d'horizon  
 3 plafonds  
 2 petits portiques du Théâtre  
 4 bandes d'air  
 1 châssis pour la pièce des *Plaideurs* (*encore jouée le 11 mars 1760*)  
 5 châssis dans *L'Esprit follet* (*p ex 30 dec 1749, O/1/2987*)  
 1 châssis représentant une tribune, dans la tragédie du *Triumvir*  
 La décoration de la parodie de *Fanfale*  
 La décoration de la parodie des Incas  
 1 rideau de fond formant jardin  
 2 rideaux d'arbres et charmilles  
 4 petits rideaux en Paysages  
 2 châssis des devantures des grandes Loges  
 1 rideau arcadé  
 1 devanture et le dossier en vapeurs du char d'Iris  
 F°5R  
 2 pilastres peints en marbre feraolin ?  
 1 décoration des Vestales de *L'Europe galante*

Le char de l'Amour  
 1 figure représentant une vestale, peinte sur carton  
 1 autel de marbre lapis  
 1 plancher de gloire  
 1 décoration qui a servi dans *Pirame et Thisbé* (14 mars 1759 Versailles parodie des Italiens O/1/3003,)  
 1 lanterne magique  
 1 grand gazon et 1 petit  
 1 petit cheval peint sur voliges  
 1 petite voiture  
 1 ancien lit de gazon  
 2 cabinets pour la pièce des *Joutes d'Arlequin et de Scapin Thisbé* (28 mars 1759 Versailles par les Italiens O/1/3003,)  
 1 char pour Médée  
 6 portes de sapin formant panneaux pour *La Femme jalouse*  
 1 trône dont les ornements sont rehaussés d'or  
 1 décoration de Palais  
 1 décoration de Forêt  
 1 petite ferme pour la comédie (sic) des *Troyennes*  
 1 tombeau à brisures  
 La ferme et le balcon de *Dom Japhet*  
 La Bâtisse du théâtre ambulant

*<Question où ces décors étaient-ils stockés en raison de l'exiguïté de la salle de la comédie, la petite scène ne permettant aucun stockage ??? cela fait quand même au moins 65 éléments; et sans doute davantage, en prenant en compte le fait que les "décorations" comportaient plusieurs pièces, même si les plantations n'avaient en 1760 rien de comparable à celles de Fontainebleau avec ses 8 plans.*

#### **Décorations du théâtre de Mgr. Le Duc de Bourgogne**

L'avant-scène en 2 châssis  
 1 traverse de 17 pieds de long, les armes du Roy au milieu  
 L'embrasement de l'avant-scène en marbre blanc  
 La devanture brisée en 2 parties en marbre bleu avec ornements  
 2 portes latérales sur des socles en marbre blanc  
 10 châssis de coulisses  
 1 ferme en 2 parties  
 5 plafonds  
 10 châssis de paysages  
 1 ferme en 2 parties représentant une avenue d'arbres  
 F°5v  
 Une petite ferme de ville en 2 parties  
 Une ferme de Paysage sans portes  
 Une petite ferme d'appui de paysages pour le jeu des marionnettes  
 Un rideau d'avant-scène du théâtre de Choisy  
 Un petit rideau représentant un horizon  
 Un rideau pour le jeu des marionnettes représentant des arbres  
 Un rideau représentant un horizon de mer  
 Un petit rideau, dans le milieu 3 arcades ornées de colonnes  
 Un rideau de jardin  
 Un châssis en toile peint en gris  
 5 terrains en plein bois peints en Paysages  
 5 bandes de mer  
 5 autres bandes de mer du Théâtre mécanique  
 7 châssis de ville en carton  
 La traverse du châssis de l'avant-scène fond bleu et marbre blanc  
 Une autre traverse avec deux L entrelacés  
 4 plafonds  
 2 portes de ferme fond marbre blanc  
 1 châssis de cloison en toile  
 2 autres idem  
 3 châssis de plafond  
 1 décoration de port de mer  
 La bâtisse dudit théâtre  
 Une autre bâtisse ou théâtre mécanique  
 2 gradins garnis de leurs sièges, pour l'embrasement des croisées dans l'appartement de Monseigneur le Duc de Bourgogne  
 au magasin des Menus  
 1 autre gradin brisé garni de sièges servant à l'orchestre au petit théâtre  
 Le pourtour de la Salle de spectacle de Monseigneur le Duc de Bourgogne au Magasin et orné de châssis peints en architect-

ture formant lambris

Le loge est en baldaquin de bois feutré doré

La devanture de ladite loge en marbre bleu avec ornements dorés

2 autres devantures de loges ornées de panneaux et ? marbre bleu moulures et appuis rehaussés d'or\*L'orchestre du théâtre en deux parties idem

Une partie de ferme servant audit théâtre représentant une avenue d'arbres, un siège, 4 petits sièges de gazon, cinq bandes d'air, une devanture d'orchestre

# 9 - Les décorations de *Persée* pour l'inauguration du Grand Théâtre en 1770

## *Inventaire 1778 Pâris Ms 25*

p.27

La Place publique dans *Persée*.

p.41

Suite de la troisième travée à droite en entrant Deux<sup>e</sup> Pile

Les Jardins de Céphée dans *Persée*

- N<sup>os</sup> 77. Les Cinq 1ers chassis droite et gauche composent actuellement en partie le jardin de Mirzelle voir f<sup>o</sup>
- 6 Un chassis d'arbre A charmille côté droit.  
Un autre chassis avec arbres et annonce d'architecture corinthienne côté gauche
- 7 Un chassis avec arbre et annonce d'architecture ionique côté droit  
Un autre chassis d'arbre isolé à brisure avec annonce d'architecture corinthienne en marbre lan-
- guedoc, vases et figures, côté gauche
- 8 Un chassis côté gauche avec brisure formant pavillon  
Une ferme isolée en 5 parties
- 9 Un Pavillon à droite avec brisure  
Un idem côté gauche en trois parties  
Une brisure séparée du même  
Une ferme isolée en 2 parties avec brisure
- 10 Une ferme isolée avec brisure
- 11 Une ferme isolée avec brisure
- 12 Une ferme isolée avec brisure
- 13 Une ferme de fond en 2 parties et chaque partie avec brisure  
Trois chassis au 9 représentant partie de pavillon et terrasse avec figures ordre corinthien  
Sept plafonds têtes d'arbre en toile et voliges plancher au dessus des décorations du bal f<sup>o</sup>95

p.43

Le Rivage de la Mer dans *Persée*

p.74

La Gloire, dans *Persée*

## *Inventaire 1780 Pâris Ms 22*

p.225

Suite de la Troisi<sup>e</sup> Travée, à droite En entrant Deuxi<sup>e</sup> Pille

Les Jardins de Céphée, dans *Persée*

N<sup>os</sup>

- 1<sup>er</sup> Les Cinq 1<sup>ers</sup> chassis droite et gauche composent actuellement en partie le jardin de Mirzelle voyés  
f<sup>o</sup> il y en a six de chaque Cotée 270 f<sup>o</sup>.
- 6 Un chassis d'arbre et charmille côté droit.  
Un autre chassis avec arbres et annonce d'architecture corinthienne côté gauche
- 7 Un chassis avec arbre et annonce d'architecture ionique côté droit  
Un autre chassis d'arbre isolé à brisure avec annonce D'architecture corinthienne en marbre Lan-
- guedoc, vases et figures côté gauche
- 8 Un chassis côté gauche avec brisure formant pavillon

- 9 Une ferme isolée en 5 parties  
Un pavillon à droite avec brisure  
Un Idem côté gauche en 3 parties  
Une brisure Séparée du même
- 10 Une ferme isolée en 2 parties avec brisures  
Une ferme isolée avec brisure

**p.226**

**Suite de la Troisi<sup>e</sup> Travée, à droite En entrant Deux<sup>e</sup> Pille**

N<sup>os</sup>

En marge Ceci Est de trop

**l'ensemble de la page est barré jusqu'à Plancher au dessus des décorations du Bal.**

- 10 Une ferme isolée avec brisures
  - 11 Une ferme isolée avec brisures
  - 12 Une ferme isolée avec brisures
  - 13 Une ferme de fond en 2. parties et chaque parties avec brisures
- Trois chassis au 9 représentant partie de pavillon et terrasse avec figures ordre corinthien  
Sept plafonds têtes d'arbres en toile et Volliges Plancher au dessus des décorations du Bal, f<sup>o</sup> Point de plafond  
Le Rideau et les plafonds Sont pour le Jardin de Mirzel f<sup>o</sup> 270

**p.228**

**Suite de la troisi<sup>e</sup> travée, à droite En entrant. Suite de la Deux<sup>e</sup> Pille.  
Le Rivage de la Mer, dans Persée**

N<sup>os</sup>

- 1<sup>er</sup> Deux chassis d'aîles L'un à droite et l'autre à gauche.
  - 2 Deux chassis d'aîles
  - 3 Deux chassis d'aîles
  - 4 Deux chassis d'aîles .....? avec brisures
  - 5 Deux chassis d'aîles.
  - 6 Deux chassis d'aîles dont 1 à brisures côté gauche.
  - 7 Un chassis gauche.
- Onze terrains, et le Rocher d'Andromède, du 1<sup>er</sup> au 9. 3<sup>e</sup> travée à gauche 1<sup>re</sup> pille f<sup>o</sup>  
En marge au Cintre Le Chemin du monstre **barré** : 5<sup>e</sup>. travée f<sup>o</sup>.  
Trois Bâtis avec un petit chassis d'andromede, 3<sup>e</sup> travée à gauche 3<sup>e</sup> pille, f<sup>o</sup>  
Un Chariot à 4. fils du monstre de persée, au cintre du grand Théâtre, f<sup>o</sup>.  
Le moyeu, Le tambour, et la Rouë de Persée au Cintre Id. f<sup>o</sup>  
Quatre Bâti du chemin de Persée en chêne d'environ 15. pi, aux Sables f<sup>o</sup>

**p.229**

**Suite de la troisi<sup>e</sup> travée, à droite En entrant. Suite de la Deux<sup>e</sup> Pille.**

Quatre autres Bâtis pour le Chemin de la Rouë, en Sapin aux Sables, f<sup>o</sup>  
Trois monstres, Plancher au dessus des D<sup>ous</sup>. du Bal, f<sup>o</sup>. au Cintre

**p.267**

**Suite de la Quatri<sup>e</sup>. Travée, à droite En entrant. Suite de la 2<sup>e</sup> Pille, du côté de la Porte.  
La Gloire, dans Persée.**

N<sup>os</sup>

- 1<sup>er</sup> Deux chassis
- 2 Deux idem.
- 3 Deux idem
- 4 Deux idem
- 5 Deux idem
- 7 Deux chassis d'aîles représentant des Colonnes et tables renfoncées.  
Deux Chassis de Chacun deux colonnes isolées, groupes d'Enfants et nuées.
- 8 Deux Chassis de deux colonnes isolées chacun, L'un avec nuées, groupe d'Enfants et partie de pavillon,  
L'autre avec guirlandes et groupe d'Enfants.

- 9 Deux Chassis de Chacun deux colonnes isolées avec nuées, guirlandes et groupes d'Enfants.  
deuc autres chassis de colonnes isolées avec groupe d'Enfants.
10. Deux Chassis de quatre Colonnes isolées avec nuées, et groupe d'Enfants.
11. Deux Chassis de Colonnes isolées dont un avec nuées, groupes d'Enfants et guirlandes.  
Un Pavillon en deux Chassis avec Enfants, l'un de fond et l'autre de devant.
- /9. Deux Chassis représentant des Colonnes et leurs entablements
- /10. Deux Chassis représentant une Colonne, et un fuyant de gallerie.

**p.269**

**Suite de la Quatri<sup>è</sup>. Travée, à droite En entrant. Suite de la 2<sup>e</sup> Pille, du côté de la porte.**

Même travée, même côté; près de la Porte en deça de la 2<sup>e</sup> Pille.  
Sept Sièges de Gloire en nuées de la gloire dans Persée. Reportées au Cintre 2<sup>ème</sup> plancher  
Deux Idem.

**p.290**

**Cinquieme Travée.**

Un plafond de la gloire de Persée en toile et Volige formant arcade et portant entablement de 31.  
pieds, au 8. Reportées au Cintre.

- X Un plafond idem en deux parties de chacun 13. pieds au 93 f<sup>o</sup>. Reportée au Cintre
- X Un plafond idem en deux parties de chacun 13. pieds au 10. f<sup>o</sup>. Reportée au Cintre
- X Un plafond idem de 29 pieds au 11. f<sup>o</sup>. Reportée au Cintre

**En marge** toutes les parties accessoires Sont reportée au Cintre

**p.292**

**Suite de la Cinquieme Travée.**

En marge Tout Ceci Est au Cintre

- X Le Chemin du monstre de Persée, dépendant du rivage de la mer, dans Persée, f<sup>o</sup>. 5<sup>ème</sup> Travée
- X Un Marchepied en nuée, à 5 Marches de la Gloire de Persée f<sup>o</sup> au Cintre
- X Un grand marchepied de Trône en deux parties de 3. Marches chacun dorées, les Contremarches peintes en vert, avec retours, led. Marchepied ajouté à la Gloire de Persée pour Servir dans Jupitet et Calisto, f<sup>o</sup>. au Cintre

**Le reste est pour Jupiter et l'Olympe de CP**

**p.307**

**Au Cintre du Grand Théâtre**

- X Un Chariot à 4 fils, du Monstre de Persée, rivage de la mer dans Persée, f<sup>o</sup>.
- X Le moyeu, le tambour, le Rouë de Persée dans idem, f<sup>o</sup>.

**Roues et tambours pour autres opéras, 47 perches pour *Athalie***

Les Bâtis du manteau D'Arlequin en 4 parties de L'avant Scene

**p.309**

**Au Magazin desSables.**

- X Quatre bâtis du Chemin de Persée en chêne d'environ 18. pieds, Rivage de la mer, dans Persée, f<sup>o</sup>.
- X Quatre autres Bâtis pour le Chemin de la Rouë en sapin avec crochets de fer, dans idem f<sup>o</sup>.
- X Cinq grands Planchers de Gloire d'environ 40. pieds de la Gloire dans persée f<sup>o</sup>.

**divers autres opéras**

**p.314**

**Suite du Magazin des Sables**

**Rideaux Et Plafonds des Décorations contenues au présent Inventaire et placées dans les quatre 1<sup>res</sup>. Travées.**

**Savoir.**

**Plancher d'en bas où 1<sup>er</sup>. Plancher.**

**En marge** Tablettes N<sup>o</sup>

#### Divers rideaux dont

- 2 X Un Rideau de place publique de Persée où de Tancrede f°.
- 1 X Un demi Orison de la place Publique de Persée f°.

#### p.315

##### Suite du Magazin des Sables.

##### Suite du Plancher d'en bas où 1<sup>er</sup>. Plancher.

En marge Tablettes N°

#### Dont

- 3 X Un rideau de la Gloire de Persée f°.
- 2 X Un rideau du fond de la Gloire, dans Persée f°.
- 8 X huit plafonds de la gloire de Persée f°.
- 1 X Un grand Rideau de Ciel Servant indistinctement avec Differentes Décorations f°.

#### p.316

suite du Magazin des Sables

Second Plancher

En marge Tablette N°

- 7 X Cinq Devanture de Gloire ancienne, dans Persée f°.

## Le Palais de Céphée

### Livret 1770 "*Le théâtre représente une des cours du palais de Céphée*"

#### Mémoire de Boquet (O1 3114, 1770 N° 313)

une des Cours Interieur du Pallais composee de deux grands corps de Batimens de chaque costé, formoit lentrée de La place, un soubassemen de la hauteur de 6 pieds au Dessus du Cordon, une Balustrade Isollée de deux pieds des murs de Face.

Les Chassis formoien des Batimens en retraite avec de grandes Croisées ornees de fronton pour Servire d'Entrée sur Les terrasses, ces croisées Séparées de pilastres d'ordre Corinthien cette ordre Couronnée par un attique avec entablemen Croisée et acrotaire Couronnée de differents Trophées, Touttes Les Croisées ornées de tableaux de Coloris representan des peuples et deriches Tapis Jettés Sur Les appuis de cha. costé

8. Chassis de 32 pieds de hau Sur 6 pieds de large

Lereste Jusqu'au 8<sup>eme</sup> chassis Formoit le fond de la place en forme circulaire et representoit le Pallais du Roy composee d'un avant corps de collonnes groupées un grand fronton et Coupolle au dessus Les aisles de Costé de même ordonnance Se joigne a deux grands pavillons Cimetriques a lavant Corps du Pallais et termine par des Rues de costé et differents Bastimens, lememe Soubassem.?? au Pourtour et les mêmes Balustrades dont les apios ornés deriches tapis et Les croisées de l'attique avec des tableaux de Colloris representant des peuples comme dans les chassis decosté.

ferme du fond de 49 pd de large Sur 27 pd de haut Sans y comprendre Les trophées et portées Sur les acrotaires

Deux chassis posés au Six faisant corps avec Les deux demyes fermes cy apres du 7 de même ordonnance de 27 pd de haut Sur Cinq pied De Large

deux demie fermes posées au 7 formant Pavillon de même ordonance avec mësmes ornements de Chaque 27 pd de haut Sur 12 pd de Large

L'Escalier en avant du millieu du Pallais avec les Balustrades reloantes de 30 pied de Long Sur 7 pied de haut.

Les Six parties d'apuis des Balustrades posées de Chaque costé Faisant Le Soubassement des Bastimens du devant de Chaqne 6 pd de haut Sur 7 pd de long

Une piramide posée au 7 de 27 pd de haut peinte en marbre de granitte posée Sur un pied destal enrichie avec une Trophée enrehaussée d'or

Toute cette decoration peinte en pierre décorée de Corps Saillant Frontons et Soutenus par des Consoles, Impostes, chambranles de porte et croisée Corniche, moulures Taillées et Festons de Lauriers dans Les Tables

Un rideau de ciel ou horison posé derriere de 48 pieds de large

peint dans Les vings deux croisées des Sujets de Figures differentes en colloris representant quatre et Cinq Figures de grec

Pour La Seconde représentation lon a changer Touttes les croisées et Lon a Substituée enplace a celle du haut des toilles representans des Bas reliefs et des Trophées aux nombre de ving huit. Dans les grandes Croisées du fond avoir demême Susbtituée des Toilles Sur lesquelles ont été peint des Statues de marbre representant des heros antique Elles ont dabord été peintes en pierre et Changé au Second et peinte en marbre Blanc

peint Six Tapis Cramoisy Très riches ornés de fleurs Ramages et franges dou ??? Sur les appuis des Balustrades

Un plus grand tapis Jetté Sur la Balustrade au dessous du throne enrichie de même

peint le Baldaquin posée au dessus faisant le Throne et le Siege au dessous avec le dossier le Tout en cramoisie Brochée a fleures dor et Franges d'or

Le fronton peint en Bas reliefs en pierre avec figures

## Les Jardins de Céphée

### Livret de 1770 "*Le théâtre représente les jardins du palais de Céphée*"

**Boquet:** Jardin Très orné, Les premiers Chassis en maronniers fleury, des percées d'allées Sur Le costé et d'autre percés en Toilles dans le Fond, le Pallais du Roy representée dun point oblique et des Pavillons, fontaines, Statues, figures et fontaines

Six premiers chassis de chaque costé avec les plafonds du N° 1.2.3.4.

Sur les Chassis N°2 de chaque Costé deux groupes de figures de marbre très grands, les pieds desteaux en marbre orné de moulures en Bas reliefs

Chassis N°3. Costé du jardin (G?), un pavillon en marbre orné de Collonnes en marbre de Scienne de 24 pieds de haut

chassis N°3. Costé de la Cour (D?), une fontaine en marbre ornée de deux figures aussy en marbre

Entre le N°3. et 4. Costé de la Cour (D?) une grande fontaine avec figures de marbre

Six grandes testes d'arbres posées aus 2. Cinq jardin, Six au 2. Sept costé de La Cour

deux N°7 pour deux Chassis



Chassis N° 6.7.8. et la ferme N° 9. Costé du jardin (G?) représentant un grand Pallais Très riche en marbre Blanc et les Collonnes en marbre de Sciene avec Soubassement Des grans Escalliers, des vazes, figures, le Batiment d'ordre Corinthien Couronné d'une attique, des grandes Terrasses Pavillons et Balustrades La Ferme de 27. pds de large Sur 20. pds de haut et les Chassis de 20. pieds

Les Chassis N.°7.8. et 9. costé de Lacour (D) est représentée un Pavillon d'ordre Ionique Couronnée d'un Fronton, Balustrade et grand Escalier ornés de vazes et figures peint marbre blanc et de Couleur

en marbre Blanc, et Blanc veinée dix huit pieds d'Estaux et dix Figures posées dessus et posées a différents endroits du jardin de grade Suivant La perspective

Ferme au 8. avec Son plafond

ferme au 9. avec avec son plafond

ferme au dix avec son plafond

autre ferme audouze avec Son plafond

ferme au 13 pleine

## **L'Antre des Gorgones**

### **Livret 1770 "Le théâtre représente l'Antre des Gorgones"**

**Boquet:** Cette decoration est composée d'un rideau de Fond comptée pour 6. chassis deux Fermes Isolées, dont une comptée pour 4. chassis L'autre pour 3. chassis Trois grands Terreins Comptés pour trois Chassis, dix chassis des costés et cinq plafonds

Trois Lits de gorgones enrocher cf livret "Les Gorgones tombent d'accablement sur les rochers" p.42

peint pour les vapeurs qui apportent Les Ministres du Sommeille 5. chassis de vapeurs peint Trois fois différemment

## **La Mer, Le Ciel et les Rochers**

### **Livret 1770 "Le théâtre représente la mer et un rivage bordé de rochers."**

**Boquet:**

fond d'horizon,

les 12. plafonds de ciel

et les 24. chassis d'air,

Le Rideau de Fond portant 60. pds de large Sur 42. pds de haut,

les Chassis de 36. pieds de haut et 6 pds de large

et Le plafond de Toute la Largeur du théâtre avec des ? e Retombandes de 18. pds de haut

le tout peint a la cendre Bleu

**La decoration des rochers** Composée de :

vingt deux chassis de rochers distribués Sur les Costés du théâtre

8. Terreins

Trois grans Terreins de 36 pds de Long

deux grandes Toilles aussy enrocher appliqué Sur Les Trumeaux,

dix gradins

4. Trapillons

Cinq Terreins au devant de mer;

dix petits Chassis de Rochers

**La gloire** representant le Pallais de L'Amour Sur un plan de gallerie circulaire dordre Ionique portant un Entablement acrotere de Balustrade Les Corps et Solives de Laditte Decoration en pierres precieuses de rubis Balais, Toutes les moulures et consolles taillées enrichies en Incrustement dargent les Colonnes Cannellées en argent les Bazes et Chapiteaux enrehaussée dargent TouteLaditte decoration décorée le plus richement possible Elle Soutenu et enveloppée de nuées qui porte des groupes D'amour Semant des fleurs Elle est Composée Sur le devant de cinq chassis de nuées qui Sedevoloppent e en descendant duhaut de chaque Costé et 7. plafonds aussy de nuages Masquant Toute La decoration de la gloire, chaque plafond Comptée pour 2. chassis ce qui Fait 24. Chassis de nuées chqu'un Composée de differents morceaux

Sur Lesd. Chassis étoient posté differents groupes d'Amour de Coloris Semant des Fleurs au nombre de vingt Trois Enf

et sur les N<sup>os</sup> 3. 4. et 5. de Chaque costé Sont rappelé les avants Corps d'architectures et enrichis de Bas reliefs et enrehaussés d'argent

Sur la ditte architecture des six Chassis avoir peint Six Figures enrehausées d'argent

Les 2. Chassis N.<sup>o</sup>7 en architecture de même Richesse et Les plafond de 42. pds delarge avec trois arcades, Corniche entablement et Balustrade Tout enrehaussé d'argent leplafond pour 6. chassis eut égard a Sa grande hauteur e ce qui fait ensemble 8. Chassis

Sur Lesdits chassis et pkafonds avoir peint un Ciel de Coloris et de nuées 4. Figures enrehausées d'argent deux Dauphins et Colombes Sur lagraphe de Larchivolte du Milieu et 17. enfants de Gloire

Les 2. Chassis N.º8. et Le plafond de 30. pds de long sur 18. pds de pente, de mesmes richesses et mêmes ornements et rehaussée d'argent

Avoir peint sur Lesdits Chassis N.º8. et Le plafond 16. Figures derehaussée d'argent 7. Enfas de Colloris Deux Trophées et Les Nuages repandues Sur Lesdits chassis

Les quatre groupes Isolées du N.º9. des deux fermes et Les deux plafond portant 30. pieds de long

sur Lesd. plafond et Chassis de la ferme N.º9. avoir peint 4 figures, Cinq Enfants et les parties de nuages Repandues et Fleures rehaussée d'argent

Les Deux Fermes Isollées du N.º10. et Les deux plafonds de 26 pds Sur 17 pds Portant archivolte et entablement dememe richesse et ordonnance

peint Sur Laditte ferme du 10. et sur Le plafond 18. Figures Rehaussées d'argent 13. enfans de Colloris et dautres rehaussées d'argent Groupes de nuages repandus dans laditte ferme

La Ferme Isollée Numéro 11. de Deux Chassis et son plafond de 44. pds de Long sur 20 pds de haut portant Corniche entablement, archivolte, Balustrade et acrotaire de même Richesse et ordonnance

Sur Laditte ferme et plafond avoir peint onze enfans de Colloris de Nuages et guirlandes de Fleurs enrehaussées d'argent et de Coloris

La ferme Isollée N.º12. de 44 pds de large Sur 25. pds de haut Representant 2. grandes Galleries avec archivolte et Collonnes demême richesse et ordonnance

Avoir peint Sur laditte ferme 9. enfans d'un costé et 5. de lautre Trente quatre Figures enrehaussées d'argent Le Ciel et nuages les Fleurs enRehaussées d'argent et de Colloris

Lerideau de fond N.º13. de 22. pds de Large Sur 23. pds de haut representant une grande Colonade en portion Circulaire de la même Richesse et ordonnance

Avoir peint Sur ledit Rideau Seize Figures enrehaussées d'argent Quatorze Enfants aussy enrehaussées d'argent, huit enfans de Colloris, des Cassollettes et Trophées et autres richesses Fleurs de Coloris et Rehaussés d'argent et Nuages Repandues dans Le Fond

Le Throne de Venus posée Sur les planchers de La Gloire ornée de Balustrade, dossier, Figures et Cassollettes en fer blanc Le marchepied en argent Le tout Très Riches pour être garnie en diamant

Avoir peint Le Couronnement et draperie de gaze Rayée en argent Soutenue par des Amours Liés de Guirlandes de Fleurs de Colloris

Les Cinq Chassis de Vapeurs de Largeur du Théâtre posés audevant des planchers de Gloire pour Les Cacher

Pour Les Dix sièges en Nuages ou Etoient assis Les plaisirs de La Suite de Venus

L'autel des Lis et Roses venant dudessous formée dune colonne de marbre blanc et enrichi dor et fleurs portée sur un marche pied

4 - TABLE des  
ILLUSTRATIONS  
du TOME 3

**Partie 1 : Les Sources : Inventaire et traitement**  
***Sous-partie I : Etat des Sources et classement typologique***

**Chapitre 1 : ETAT GÉNÉRAL DES SOURCES DISPONIBLES ET ESSAI DE CLASSEMENT  
TYPOLOGIQUE D'ENSEMBLE**

**Typologie des sources**

Les Registres

**Figure 1**— O/1/2830 Table initiale au Registre, 1698.

**Figure 2** - O/1/2833 Table initiale au Registre, 1703, séparant encore nettement l'Argenterie des Menus plaisirs.

**Figure 3** - O/1/2866, Table initiale au Registre, 1758.

**Figure 4** - O/1/2860, 1734, Registre de quittances.

**Figure 5** - O/1/2825, registre incomplet, brouillons.

**Figure 6**— Premier registre conservé, O/1/2815, 1667, mention du Ballet.

**Figure 7** - Registre O1/2960, 1747, équivalent aux cartons de pièces justificatives.

**Figure 8** - O/1/2858 Registre détaillant les spectacles montés dans la Cour de Marbre 1729, pour célébrer la naissance du Dauphin.

**Figure 9** - O/1/2826 Registre de 1691 détaillant le luminaire de la salle des Comédies à Fontainebleau, document exceptionnel.

**Figure 10** - O/1/2826 Signature commune à tous les registres et tous les *Mémoires* de frais, du Premier Gentilhomme de la Chambre en charge des Menus et commanditaire.

**Figure 11** - O/1/2830 Frais détaillés pour les comédies à Versailles, 1698

**Figure 12** - O/1/2857/A Registre donnant les frais détaillés, notamment pour un théâtre démontable installé au château de Marly en février 1727.

**Figure 13** - O/1/2829 Recommandations en tête du registre pour la gestion comptable des Voyages et spectacles à Fontainebleau (éclairage, voitures, habits de louage etc.). La norme qui consiste à établir un état détaillé pour chaque jour de comédie remonte à cette année 1697.

### Les Pièces justificatives

**Figure 14** - Bordereau de dépense, pour le Voyage à Fontainebleau de 1754. O/1/2995, sans numéro.

**Figure 15** - Liasse classée avec feuille de couverture indiquant le contenu, pièces numérotées 650 et 651, O/1/3070, *Mémoires* des frais de l'ingénieur machiniste Boulet, pour les quartiers de juillet et d'octobre 1780.

**Figure 16** - Chemise originale déchirée de la liasse du 7ème Etat Comédies et concerts Doubles des Pièces Justificatives numérotées; 1788, O/1/3081/A.

**Figure 17** - Première page du Programme au net de l'opéra de Rameau *Castor et Pollux*, interprètes et costumes, 5 octobre 1763 à Fontainebleau, O/1/3266. Ces pièces complètent la série préservée de pièces préparatoires en O/1/3009.

**Figures 18 a et b** - Extraits des pièces préparatoires aux spectacles du voyage à Fontainebleau en 1763, O/1/3009, sans numéros. La disposition des noms des danseurs sur la page reflète la répartition des rôles et des pas et aiderait à une reconstitution scénique de ces danses. Les annotations en marge demandent également un dispositif scénique et des entrées utilisant les châssis isolés d'arbres dans le décor des Champs Elysées pour les ombres heureuses, Acte IV ou pour les Furies sortant des Enfers "*le théâtre le plus grand qu'il sera possible - nous aurons besoin de 3 trappes*", et pour le Finale dans les Planètes "*le théâtre dans toute son étendue*". Document unique, mais qui permet d'attester le soin avec lequel étaient mis en scène les spectacles, et du considérable travail préparatoire réalisé en équipe avec le Maître des Ballet et les Décorateurs - sur une scène de dimensions comparables à celle de Trianon !

**Figure 19** - Extrait des pièces préparatoires aux spectacles du voyage à Fontainebleau en 1763, O/1/3009, sans numéro. Estimation des frais pour les différents chapitres.

**Figure 20** - Extrait des pièces préparatoires aux spectacles du voyage à Fontainebleau en 1763, O/1/3009, sans numéro. Note (dont l'écriture serait à identifier ?) sur les "Décisions a avoir". Ce type rarissime de document corrobore les informations fournies par le *Journal* Boyssse La Ferté sur la méthode de travail de l'Intendant des Menus Plaisirs, et son souci constant de réduire les frais d'une Cour qui s'endette.

**Figure 21** - 1758, O/1/3002, pièces pour le luminaire de Versailles, non numérotées et incluant un brouillon.

**Figure 22** - Luminaire détaillé pour la Salle des Comédies à Versailles en 1772, permettant la reconstitution de l'éclairage, O/1/3035.

**Figure 23** - Luminaire pour chaque spectacle à Versailles, quartier de janvier 1764, type de pièces utilisées pour l'établissement de la base de données du calendrier des spectacles O/1/3011, sans numéro.

**Figure 24** - Fiche détaillée des frais pour une représentation le 30 octobre 1751 à Fontainebleau, avec deux comédies successives, avec l'éclairage mais aussi les frais de nourriture pour le repas sur la scène (spectacle des Italiens). Type de pièces utilisées pour l'établissement de la base de données du calendrier des spectacles, mais aussi pour la reconstitution du spectacle. O/1/2986. Pièce non numérotée.

**Figure 25** - Distribution et frais par représentation, Voyage à Versailles de décembre 1749. Type de pièces utilisées pour l'établissement de la base de données du calendrier des spectacles, mais aussi pour la reconstitution du spectacle, dont le nombre de personnes sur scène. On note la présence d'un souffleur, du décorateur de la Comédie Française, de figurants ("assistants"), d'un musicien et de frais de copie de musique, des habits réalisés spécialement pour cette représentation. Une partie de ces pièces existe en double aux archives de la Comédie Française, signées par les sociétaires. O/1/2987, 1749.

**Figure 26** - Exemple de billets originaux inclus dans une liasse au net, O/1/3009, 1763, sans numéro, fournitures de papeterie et d'instruments de dessin, sans doute pour le transfert des maquettes des décorations sur les toiles et le marouflage en papier gris, tel qu'attesté par les vestiges conservés.

**Figure 27** - Billet original de frais de journées d'ouvriers employés aux machines lors du Voyage à Fontainebleau de 1754, le cycle en l'honneur de la naissance du Dauphin et dont il subsiste le *Temple de Minerve*. O/1/2995, sans numéro.

**Figure 28** - *Mémoire* des Slodtz pour les frais de décorations; ce *mémoire* décrit notamment le Temple de Minerve, le plus ancien décor de la Cour de France qui a subsisté. Cette pièce, ainsi que les maquettes et les inscriptions du décor m'avait permis d'identifier les vestiges. O/1/2995, sans numéro.

**Figure 29** - Etat des journées d'ouvrières tapissières pour découdre et recoudre les toiles des décorations réemployées lors des spectacles à Fontainebleau en 1752, O/1/2992, sans numéro.

### Les Inventaires

**Figure 30** - Inventaire des Habits des Ballets de 1754 à Fontainebleau O/1/3234, volume relié d'origine par Vente (étiquette), dorure sur tranches, signet.

**Figures 31 a et b** - Le dernier *Recensement des Effets des Magasins des Menus Plaisirs* 1789, O/1/3153/B.

**Figure 32** - *Inventaire Général des décorations du Grand Théâtre <de Versailles>*, 1773, exemplaire de la collection Pâris de Besançon, ms 25.

**Figures 33 a-b-c** - Inventaire de 1769, stipulant l'ordre du Roi de 1760, O/1/3143/A.

### Plans

**Figures 34 a et b** - Coupe du projet de Salle des Comédies domestiques au Louvre par Louis Le Vau, BNF Estampes Papiers Robert de Cotte, ratifiée au verso le 10 janvier 1660, BNF Estampes HA- 18 (A, 1) -FT 4.

**Figure 35** - Document exceptionnel, plan des dispositifs dans les jardins de Versailles; détail montrant le plan et l'échelle de la salle éphémère de Comédie. BN Estampes. H186431.

**Figure 36** - Plan de la Salle de Comédie au Trianon sous Louis XIV, BN Estampes Papiers Robert de Cotte, montrant avec précision le dispositif scénique. BNF Estampes, Robert de Cotte, 2557c, B.11040.

**Figure 37** - Exemple d'un plan dont la légende est perdue, trois niveaux du Palais des Tuileries par Desgodets en date du 8 novembre 1700, plan détaillé de la scène des la Salle des Machines après *Psyché* de 1671, et de la Salle des Ballets dans le Pavillon de Flore. Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX n°10.



**Figure 38** - Plan approuvé par le Roi pour la répartition des Loges entre les membres de la Cour à la Salle de Fontainebleau, postérieur à 1750, O/1/1438.

**Figure 39** - Plan annoté et légendé en date du 16 avril 1776 pour la modification de la Salle de Comédie à Fontainebleau, en vue d'une meilleure visibilité; l'auteur a testé sur place les problèmes. AN O/1/1438, 94.

## **Sources non comptables de l'administration conservées en dehors des Archives Nationales**

### **Partitions**

**Figure 40** - Page de la partition manuscrite d'*Ercole amante* de Cavalli, utilisée pour la création à la Salle des Machines en 1662; pages de *sinfonia* ajoutées avec mention justificative liée à la conduite du spectacle et aux machines " *questa sinfa si fa per aspettare la mutatione della scena*". Biblioteca Nazionale Marciana, Venise, MS IV 369, 9883.

**Figure 41** - Extrait du conducteur utilisé pour la création d'une nouvelle version d'*Athalie* de Racine au Grand Théâtre de Versailles, à l'occasion du Mariage de 1770; diverses versions du montage, et annotations pour la mise en scène. Bibliothèque de Rouen, [Théâtre 44-1.

### **Livrets.**

**Figures 42 a-b** - Livret imprimé de *Sabinus* créé à Versailles en 1773, annoté de la main de Gossec en vue de la conduite du spectacle. BNF Imprimés Yf 787.

### **Maquettes de décors**

**Figure 43** - Dessin au lavis par Moreau, document exceptionnel d'une collection privée acquis par le Château de Versailles et destiné vraisemblablement à une série de gravures officielles, jamais publiées. Il représente la scène de l'affrontement entre Athalie et ses troupes et Joad et ses Prêtres, devant Joas siégeant sur son trône, avec l'ensemble du décor visible, les musiciens de l'orchestre, la famille royale, la disposition du public et le dispositif d'éclairage montrant le rapport réel salle/scène. Château de Versailles, INV. Dessins 1214.

**Figure 44** - Ce même décor d'après l'une des trois maquettes préparatoires du projet fourni par le peintre Demachy, que j'ai identifiées dans les collections Pâris de Besançon, Carton R1-18.

**Figure 45** - L'une des maquettes des Slodtz pour le *Temple de Minerve, Thésée* de Lully repris en

1754 à Fontainebleau, que j'avais identifiées et publiées dans la *RHAF* BNF Opéra, ESQ [18].

**Figure 46** - Plantation pour le passage en continu du décor du temple de Minerve (Acte I) à celui du Palais d'Egée (Acte II), 1754, Fontainebleau, que j'avais identifiée et publiée dans la *RHAF*. BNF Opéra, ESQ [18].

**Figure 47** - Maquette des Slodtz pour la modification du *Temple de Minerve* à l'occasion de la représentation d'*Olympie* de Voltaire en 1764 à Fontainebleau, que j'avais identifiée et publiée dans la *RHAF*. BNF Opéra, ESQ [18].

## Maquettes de costumes

**Figure 48** - Costume de Magicien pour l'opéra *Dardanus* de Rameau, spectacle du Voyage de Fontainebleau 1763; maquette à l'encre avec instructions pour la réalisation du costume. Bibliothèque de l'Opéra de Paris. D216 [D1].

**Figure 49** - Costume d'Athalie pour la représentation lors du Mariage de 1770, version colorée. Bibliothèque de l'Opéra de Paris, D216 [D1].

## Vestiges archéologiques

**Figure 50** - Détail du revers des "plafonds" du *Temple de Minerve* in situ sur la scène de Trianon, photo personnelle, état avant la restauration de 2016, au début des années 1990. Outre les inscriptions à l'usage des machinistes et des magasins, on voit nettement les remaniements du décor utilisé de 1754 à la fin de l'Ancien Régime, puis planté de nouveau aux deux siècles derniers.

## Terminologie des plans et dessins d'architecture

**Figure 51** - Tire-ligne, plume, encre de chine; détail des panneaux à la mine noire; lavis d'encre rose (maçonnerie à construire à et lavis d'encre ocre (structures en charpente, pour le maître d'oeuvre Arnoult). Projet de Gabriel pour l'Opéra de Versailles "*Salle d'Opera de Versailles. Coupe de l'Intérieur de La Salle et de l'Avant-scène Pour M. Arnould*". BNF, Estampes, H186517.

**Figure 52** - Correction du projet au graphite -Projet de Gabriel pour l'Opéra de Versailles "*Salle de spectacle Dernier grand Projet Plan en grand du Paradis, Novembre 1765*". BNF, Estampes, H186516.

**Figures 53 a-b** - Les modifications proposées sont en lavis d'encre rose.

Proposition d'agrandissement de la salle des comédies de Versailles sous Louis XIV (non réalisé) BNF Estampes, Robert de Cotte 2552 - B. 9729, et d'ajout de gradins supplémentaires démontables à la colonnade du Grand Théâtre de 1770 (réalisé, disparu aujourd'hui) « Plan du Grand Théâtre de Versailles fini en mai 1770 d'après les desseins de M. Gabriel » reproduit sans cote in GOUSSET - MASSON *Versailles l'Opéra royal* p. 112.

**Figure 55** - Projet d'achèvement de l'aile du Grand Théâtre à Versailles « Projet pour la Salle des Balets » etc. Gabriel Archives Nationales, Cartes et Plans O/1/1786/7, 8.

**Figure 56** - Vue perspective de la salle construite dans le Parc de Versailles avec une scène de *Georges Dandin*, gravure de commémoration — diffusion des Fêtes royales.

**Figures 57 a-b** - Vue perspective par Moreau de la salle avec la décoration du dernier acte d'*Athalie* 1770, et l'action scénique, en vue d'une probable publication gravée, Château de Versailles, INV. Dessins 1214. La gouache par Cochin d'une représentation au théâtre de l'escalier des Ambassadeurs, tout aussi précise, offre par contre une perspective panoramique. Ottawa, National Gallery of Canada, n°41953.

**Figures 58 a-b** - Vue perspective de la Salle des Machines vers la scène, avec décoration et effet de machines; même type de représentation, mais avec une coupe transversale — « élévation » Stockholm Académie des Beaux-Arts et Stockholm National Museum THC 8894.

**Figures 59 a-b** - Vues à vol d'oiseau (Plans de Paris par Gomboust Petit-Bourbon en 1652 et vue de Versailles, tableau du Musée Lambinet à Versailles.

**Figure 60** - Plan masse, projet de Pâris pour les salles de bal de la Reine, 1787; Carton R II n°14.

**Figures 61 a-b** - Élévation de la Salle des Machines, Stockholm, National Museum CC5; coupe, profil d'une loge de Fontainebleau, 1776, O/1/438, 91.

**Figures 62 a-c** Croquis préparatoires de Paris pour des éléments de décor aztèque, Vol. 483, 10.

**Figure 63** - Plan de présentation de projet pour le Grand Dessein par Louis Le Vau, 1659, Musée du Louvre. Associe plan-masse et plan au rez-de chaussée. Bien que partiellement tracé à main levée, le soin apporté à certains détails et aux lavis laisse penser qu'il s'agissait, au moins, d'une première esquisse d'un tel plan. Musée du Louvre, Recueil du Louvre T. I, f°21.

**Figure 64** - Annotation au revers d'un projet pour l'Opéra de Versailles avant 1770, destiné au machiniste Arnoult, maître d'œuvre de toute la construction du théâtre transformable, qui devait servir de salle de spectacles, de bal et de festin. Musée du Louvre, Recueil du Louvre T. I, f°21.

**Figure 65** - Détails d'un projet de Carlo Vigarani pour la Salle des Ballets de l'aile Nord de Versailles, composé de deux planches. Il s'agit clairement d'un dessin de présentation, soit définitif, soit destiné à être mis au net et enrichi. BNF Estampes H186520.

**Figure 66** - Détail du texte justificatif, équivalent à un *Mémoire*.

« *Dessein pour la construction de la Salle des Ballets au bout de l'asile du chasteau de Versailles, accompagnée de toutes les conditions neccessaires pour la rendre parfaite.* »

**Figure 67**- Détail du texte justificatif, équivalent à un *Mémoire* « *l—On ne peut faire une Sale magnifique a moins de neuf thoises de largeur et profondeur.* »

**Figures 68-a-b** - Dessins de présentation de projet pour l'opéra ducal de Nancy par Francesco Galli Bibiena 1708 NY coll. du Metropolitan Museum DP820197 et DP280189. De tels dessins étaient présentés au prince et aux commanditaires de la Cour, afin de recevoir observations, aval etc.

**Figures 69 a-b** - Elévation de présentation de projet pour la construction d'un Grand Théâtre dans le Manège de la Grande Ecurie en 1745, en vue des Fêtes du Mariage du Dauphin. Le soin apporté au rendu de l'ornementation et aux nombreuses figures de spectateurs montre clairement que ce projet est destiné à être présenté aux commanditaires, et probablement à Louis XV lui-même. Château de Versailles MV 5037, INV. DESS 729.

**Figures 70 a-b** - Coupes transversale et longitudinale « au droit de » ? La légende est : « *Elévation du fond de la salle des commedies de fontainebleau* » Probablement projet de présentation, 1724-1725. Agence Robert de Cotte, BNF Estampes Ve 26p. folio 43 recto et verso.

**Figures 71 a-b** - Dessin/plan / etc. contractuel. *Salle des comédies domestiques du Louvre par Le Vau, coupe longitudinale « Profil de la Salle des Comédies etc. arrêté par nous surintendants etc. », daté et signé.* BNF Estampes Papiers Robert de Cotte, ratifiée au verso le 10 janvier 1660, BNF Estampes HA- 18 (A, 1) -FT 4.

**Figure 72** - Dessin d'exécution pour les plafonds d'un décor des Menus par Slodtz, que j'ai identifié aux Archives Nationales. Mine noire, et plume encre noire. Archives Nationales, Cartes et Plans NIII Seine et Marne; 91, 14.

**Figure 73 a-c** - Croquis en marge du *Mémoire* pour les machines du Théâtre de la Reine, par Pierre Boullé "Memoire des Ouvrages de charpente Pour les bois a machines de la comédie Detrianon année 1779" O/1/3059; 145.

**Figure 74** - Dessin d'exécution pour des transformations de la charpente sur l'aile de la comédie à Fontainebleau, daté du 26 juin 1754 et signé par Gabriel, avec explication des travaux à faire (en vue des agrandissements de la scène prévus pour le cycle du Voyage de l'automne) O/1/1438.

**Figure 75 a-c** - Dessin d'exécution.

Rideau de fond du Temple de Minerve par Slodtz; le motif réapparaît sous les couches du rideau conservé (Photo D. Lauvernier). BNF Opéra, ESQ 18.

Cependant le dessin comporte des annotations de plusieurs mains, pour la légende et les cotes, les motifs, et postérieures à l'exécution, la référence de stockage (lettre majuscule) et la localisation « à Choisy »)

Pour un décor de scène, le terme actuel est maquette plane, opposé à maquette construite (« modèle » dans la terminologie de l'ancien Régime et des archives).

**Figures 76 a-b** - Dessin d'exécution ? pour le décor d'*Athalie* 1770 par Demachy, en vue perspective avec une notation sommaire de la décomposition en plans et de la dégradation de perspective. Le détail des ornements n'est pas systématiquement figuré, contrairement à un autre dessin conservé. Le traceur de perspective des Menus Sarrazin est noté au revers à la mine noire. Carton R1-17.

**Figures 77 a-b** - Difficulté à trouver un terme approprié pour ce projet de Pâris, décor de *Thémistocle*. Le dessin associe un plan du lieu supposé figuré par la décoration, une plantation du décor, avec légende. Le dessin du fond de la décoration pourrait être confondu avec la maquette plane du rideau de lointain, mais le dessin précédent montre que les deux derniers plans praticables 7 et 8, sont à décomposer. Il ne s'agit pas non plus d'une vue perspective de la décoration. Vol. 483, 223.

**Figures 78 a-b** - Deux maquettes de costumes pour Fontainebleau 1763 et Versailles 1770, dessins d'exécution à la plume avec description des tissus etc., ratures. En fait, soit destinés à l'atelier des tailleurs, soit destinés à être présentés lors des réunions de travail de l'Intendance des Menus déterminant quels costumes devaient être faits à neuf et quels devaient être réemployés et remis à neuf. BNF

Opéra D216.

**Figure 79** - Dessins de décorations signés par P.A. Pâris et validé par La Ferté « *bon pour être exécuté pour le voyage de Fontainebleau ce 1<sup>er</sup> 7<sup>bre</sup> 1783* ». A la fois dessin contractuel et dessin d'exécution. Besançon col. Pâris. Vol.483, n°7.

**Figure 80** - Autre dessin de même nature par P.A. Pâris; les lavis servent de référence pour l'exécution, Vol.483, n°49.

**Figure 81** - Relevé de 1676 par François d'Orbay, détail : « *Profil de la salle de commédye et passage au-dessoubz* ». Le soin apporté au dessin aquarellé, avec ses détails, laisse supposer une commande de l'entourage royal. Archives Nationales, Cartes et Plans. VA LX n°10.

**Figure 82** - Relevé légendé (les légendes sont perdues) des Tuileries, signé et daté du 8 novembre 1700 par Antoine Desgodets. « Plans du Palais des Tuileries » - « Plan du premier Etage » - « Plan du rez de chaussée » - « Plan des offices sous le rez de chaussée ». Archives Nationales, Cartes et Plans. VA LIX n°10.

**Figures 83-a-b-c** - Relevé d'un bâtiment existant. Salle des Machines environ 1er tiers du XVIIIème siècle. Soit une série de relevés en vue de travaux ultérieurs lors de la reprise du bâtiment par les Menus (attestation d'un tel relevé dans les archives), soit relevé d'un élève architecte, les ordres de la Salle étant des modèles. Noter le caractéristique fil à plomb. Archives Nationales, Cartes et Plans, AN VA LIX, 28-34.

**Figures 84 a-b** - Exemples d'un relevé analogue pour le Teatro della Fortuna à Fano, à main levée, vraisemblablement lié à des travaux postérieurs à 1719, Fano Biblioteca Federiciana inv. SM B/4/18 et 14.

**Figure 85** - Plan de distribution (d'emménagement) . Plan de distribution des loges de la salle de Fontainebleau. Archives Nationales, O/1/1438, 76.

**Figures 86** - Relevé de la disposition des sujets au Grand Théâtre par Métoyen, membre de l'orchestre. Probablement destiné à l'administration des Menus Plaisirs et aux commanditaires (Premier Gentilhomme en charge, La Ferté, etc.). Bibliothèque de Versailles.

**Figures 87 a-b** - « *Plan a Réz de Chaussée de l'hotel des Menus Plaisirs du Roy a Fontainebleau* »

et « *Coupe sur la ligne L M du Plan* » Archives Nationales, Cartes et Plans NIII Seine et Marne 90, 4 et 3.

**Figures 88 a-b** - Planches pédagogiques ; Jean du Breuil et *Encyclopédie*.

**Figure 89** - Décor du *Temple de Minerve* 1754 pour Fontainebleau, exposé à Trianon, avant la restauration de 2015.

**Figure 90** - Châssis de décoration (ou Feuille de décoration) du *Temple de Minerve* - Photo D. Lauvernier.

**Figure 91** - Revers de décors sur la scène de Trianon.

**Figures 92 a-d** - Exemples de ferrures du XVIIIème siècle, fonds des Menus Plaisirs, Fontainebleau — Trianon - Photo D. Lauvernier.

**Figures 93 a-c** - Marouflage des revers de châssis, avec inscriptions (*Temple de Minerve* , nuages de *Dardanus*) Photos D. Lauvernier.

**Figures 94** - Détail de réemploi *Temple de Minerve*, rideau de lointain. Photo D. Lauvernier.

**Figures 95 a-b** - Tableau de coloris et détail d'architecture en trompe-l'œil, *Temple de Minerve*, Photos D. Lauvernier.

**Figures 96 a-b** - Détail de peinture du *Déserteur*, Fontainebleau (Photo D. Lauvernier), et Détail d'un élément de décor pour *Thésée*, Slodtz BNF Opéra, ESQ [18].

**Figures 97** - Rideau de *Zémire et Azor* pour la Comédie de Versailles, Coll. Musée de Fontainebleau.

**Figures 98 a-b** - Frises, pont des cintres et plafond du *Temple de Minerve* à Trianon. Photos D. Lauvernier.

**Figures 99 a-b** - Châssis à brisure, *Temple de Minerve* (Photo D. Lauvernier) et *La Rosière* (Fontainebleau).

**Figure 100** - Vestiges de la machinerie du théâtre de Châtellerault, années 1830-1840. Photo D. Lauvernier

**Figures 101 a-b** - Projet de Salle Pour le Duc de Lorraine à Nancy, Francesco Galli Bibiena 1708 NY coll. du Metropolitan Museum DP820197 et DP280189. La machinerie est bien proche de celle du XIX<sup>e</sup> siècle. Rien n'évoluera plus en 150 ans.

**Figures 102 a-c** - Mâts plantés sur les scènes de Trianon et Compiègne. Film *Molière* et Photo D. Lauvernier.

**Figures 103 a-b** - Châssis de terrain pour *La Caravane du Caire*, Fontainebleau , Photo D.Lauvernier.

**Figures 104 a-b** - Lit de gazon, Fontainebleau.

## **b) Les dessins de décorations**

**Figure 105** - Esquisse Slodtz, châssis d'architecture pour *Acis et Galatée*, plume. BNF Opéra, ESQ [18.

**Figure 106** - Esquisse Slodtz, châssis d'architecture pour le *Temple de Minerve*, mine. BNF Opéra, ESQ [18

**Figure 107** - Esquisse Slodtz, demi-rideau de lointain pour le *Temple de Minerve*, mine. BNF Opéra, [ESQ 18

**Figure 108** - Esquisse Slodtz, châssis de Désert pour *Thésée*, lavis d'encre. BNF Opéra, ESQ [18.

**Figure 109** - Esquisse Slodtz, châssis de Forêt, lavis d'encre. BNF Opéra, ESQ [18.

**Figure 110** - Esquisse Slodtz, châssis de Navire pour un Port, lavis d'encre. BNF Opéra, ESQ [18.

**Figure 111** - Esquisse Slodtz en couleurs, ferme N°5 pour la Prison de *Dardanus*. BNF Opéra, ESQ [18.

**Figure 112** - Esquisse à la gouache par Pâris pour le Trône de *Didon*. Vol. 483, 49.

**Figure 113** - Esquisse Slodtz, châssis d'architecture en Tombeaux pour *Sémiramis*, mine, cotes et an-



notations à la plume. BNF Opéra, ESQ [18.

**Figure 114** - Plantation commentée pour l'action du *Déserteur* coll. Pâris. Vol. 483, 217.

**Figure 115** - Décor de la tragédie *Numitor* pour Fontainebleau, coll. Pâris. Vol. 483, 68.

**Figures 116 a-b** - Décor pour *Athalie* Versailles 1770 par De Machy, avec légende de la main de Pâris. Carton R1-17; Vol.453 n°52.

**Figures 117 a-b** - Projet de Pâris, décor de *Thémistocle*. Le dessin associe un plan du lieu supposé figuré par la décoration, une plantation du décor, avec légende. Le dessin du fond de la décoration pourrait être confondu avec la maquette plane du rideau de lointain, mais le dessin précédent montre que les deux derniers plans praticables 7 et 8, sont à décomposer. Il ne s'agit pas non plus d'une vue perspective de la décoration. Vol. 483, 223.

**Figures 118 a-b** - Décor à la Salle des Machines (BNF Opéra, Réserve) et à une Salle qui serait celle du Petit Bourbon (Archives Nationales, coll. Lévêque, O/1/3241, fol. 21 a.

**Figure 119** - Théâtre du temps de Louis XIV, non identifié, Archives Nationales, coll. Lévêque, O/1/3240, 51.

**Figure 120** - *La Princesse de Navarre* à Versailles, 1745, Musée du Louvre, Arts Graphiques, 25252 recto.

**Figures 121 a-b-c** - Vue perspective par Moreau de la salle avec la décoration du dernier acte d'*Athalie* 1770, et l'action scénique, en vue d'une probable publication gravée, Château de Versailles, INV. Dessins 1214. La gouache par Cochin d'une représentation au théâtre de l'escalier des Ambassadeurs, tout aussi précise, offre par contre une perspective panoramique. Ottawa, National Gallery of Canada, n°41953, à comparer avec celle de la Cortina à Vienne. Österreichische Nationalbibliothek, gravure de Frans Geffels.

**Figure 122** - Bal du May à Versailles dans la Salle de Comédie, avec les décorations dans la salle et sur la scène, 1763. Gravure de commémoration.

## **Partie 1, Sous-partie II, Chapitre 1 :** **EXAMEN CRITIQUE DE L'EXISTANT**

**Figure 123** - Capture d'écran : saisie de la base de données.

**Figure 124** - Capture d'écran : saisie de texte d'archives.

### **Commentaire critique sur les numérisations de sources iconographiques**

**Figures 125 a-b** - Photographies du Plan de la Paix Musée du Louvre, Recueil du Louvre T. I, f°21. (D. Lauvernier) et du Plan THC2 (Photo Stockholm, National Museum).

**Figures 126 a-b-c** - Photographies d'une esquisse Slodtz pour un salon de brèche violette (Archives Nationales Cartes et Plans, NIII Seine et Marne 91, N°14; Photo D. Lauvernier) comparées aux photographies numériques Gallica des Esquisses Slodtz BNF Opéra ESQ [18].

### **Commentaire critique sur les Modèles 3D de Salles de la Cour**

**Figure 127** - Gouache d'une représentation au théâtre de l'escalier des Ambassadeurs par Cochin, Ottawa, National Gallery of Canada, n°41953.

**Figures 128 a-f** - Restitutions des plans du théâtre de l'Escalier des Ambassadeurs par Jean-Claude Le Guillou, *Versalia* 2016 p.161-163, et restitutions 3D par Hubert Naudeix, *Architectures de théâtre à Versailles* p.52-71.

**Figures 129 a-c** - Comparaison du modèle 3D des dessous du théâtre de l'Escalier des Ambassadeurs p.52 et des dessous et cintres de Gripsholm (Photos D.Lauvernier).

**Figures 130 a-b** - Plans projetant la suppression du théâtre de Bellevue et coupe du volume du théâtre O/1/1533, 213.

**Figures 131 a-b** - Coupe du théâtre de Bellevue, Bibliothèque de l'Institut, ms. 1043 n°10.

**Figure 132** - Restitution du théâtre de Bellevue par Franck Devidjian *Versalia* 2016 p.154 fig.11.

**Figure 133** - Salle du Manège en 1745 pour le Bal paré Musée du Louvre, Arts Graphiques, 25251 recto.

**Figures 134 a-b** - Restitutions 3D de la Salle du Manège en 1745 pour le Bal paré par Hubert Naudex, *Architectures de théâtre à Versailles* p.102-105.

**Figures 135 a-b** - Restitution 3D de la Salle de la Comédie de la Cour des Princes sous Louis XIV par Marlène Faure, BNF Estampes Fol. Va 78 (E. 6) (Loge Louis XIV) *Architectures de théâtre à Versailles* p.26-27.

**Figures 136 a-e** - Restitution 3D de la Salle de la Comédie de la Cour des Princes sous Louis XV par Marlène Faure Archives Nationales, O/1/1788/2, 36, *Architectures de théâtre à Versailles* p. 28-29.

**Figures 137 a-d** - Restitution 3D de la Salle de la Comédie de l'Aile Neuve par Marlène Faure *Architectures de théâtre à Versailles* p.30-49.

**Figures 138 a-b** - Restitutions 3D de la Salle du Grand Théâtre en 1770 pour le Festin royal par Marlène Faure *Architectures de théâtre à Versailles* p.118-121.

**Figures 139 a-f** - Restitution 3D de l'Opéra Ducal de Nancy par Eduardo Francisco Durão Antunes, *Ópera do Tejo - Investigação e reconstituição tridimensional*, 2015.

**Figures 140 a-e** - Restitution 3D de l'Opéra Ducal de Nancy par D. Lauvernier, dont simulation du passage des décorations par l'arrière-scène et le portique.

**Figures 141 a-b** - Restitution 3D d'un Théâtre d'Anvers en 1711 par Th. De Paepe in Eduardo Francisco Durão Antunes, *Ópera do Tejo - Investigação e reconstituição tridimensional*, 2015.

## Partie 1, Sous-partie II, Chapitre 2 :

### MÉTHODOLOGIE POUR LE TRAITEMENT DE SOURCES EN VUE DE LA MODÉLISATION

#### Différents procédés de modélisation avec exemples

**Figure 142** - Capture d'écran : Modélisation 3D de *La Tour Enchantée* au Grand théâtre de Versailles en 1770, à partir des archives, *Mémoire* de peinture de Boquet O/1/3029/A; 313.

**Figures 143 a-b-c** - Extrusion 3D du plan de distribution des loges de la salle de Fontainebleau. Archives Nationales, O/1/1438, 76.

**Figures 144 a-c** - Extrusion 3D du plan du Pont de la Paix.

**Figures 145 a-b** - Extrusion 3D de la Salle des comédies domestiques du Louvre à partir d'un relevé du bâti du XVIII<sup>e</sup> siècle BNF Estampes Robert de Cotte H.184940-184941.

**Figures 146 a-c** Extrusion 3D de la Salle des Machines à partir des relevés VA LIX - 28-34 "*Desseings Et Etudes de la Salle des Machines a Paris 11 Desseings plans ou profils*".

**Figures 147 a-c** - Extrusion 3D des planches d'un théâtre par Andrea Pozzo *Perspectiva pictorum et architectorum*, figura 72 *De Theatris Scenicis - De i Teatri Scenici*, Rome, 1693.

**Figure 148 a-c** - Relevés archéologiques de la scène du théâtre de Ludwigsburg par Emmanouil 1990 in *Das Schlosstheater Ludwigsburg*, Berlin 1994, Gesellschaft für Theatergeschichte, Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg Monografien Band 1, p.56 - exemple d'un document indispensable à une restitution 3D scientifique.

**Figures 149 a-b** - Maquette blanche du Grand Théâtre disposition de 1770, rendu par défaut sous 3DS Max.

**Figures 150 a- d** - Maquette blanche du Grand Théâtre disposition de 1770, essais de rendus sous 3DS Max.

**Figures 151 a-d** - Maquette virtuelle à partir des dessins de décorations du *Temple de Minerve*, BNF Opéra ESQ [18].

**Figure 152** - Colorisation des dessins, montage d'une esquisse colorisée des Slodtz pour une Forêt BNF Opéra ESQ [18 et d'un fond de Pâris Vol. 483, 7, gouaché, étalonnage des couleurs sous Photoshop.

**Figures 153 a-b** - Traitement des vestiges par restauration virtuelle pour un châssis de nuage de *Dardanus*.

**Figures 154 a-b** - montages *La Caravane du Caire* et *Richard Cœur de Lion*, Pâris Vol.483, 340 et 483, 347 - vestiges de Fontainebleau.

**Figures 155 a-f** - Reconstitution du décor du *Déserteur* à partir des vestiges et du projet Pâris Vol. 483, 217: préparation des objets 3D et des textures.

**Figures 157 a-b** - Reconstitution du décor du *Déserteur* à partir des vestiges et du projet Pâris : deux hypothèses de restitution: - Avec tous les châssis de paysage conservés - Et avec les châssis authentifiés et les maquettes.

**Figures 158 a-b** - Comparaison du décor exposé en 2005 à Fontainebleau dans l'Aile du Primatee et de la restitution virtuelle sur la scène de la Salle de la Comédie.

## Le traitement des Maquettes de Costumes

**Figures 159 a-d** - Echantillons de tissus pour l'Opéra, coll. BNF Opéra, Réserve.

## Rendu et Interactivité : Parcours immersif et interface d'interaction

**Figures 160 a-b** - Visualiser avec Navisworks en cours de modélisation sous 3DS - Salle des Comédies domestiques au Louvre.

**Figures 161 a-e** - Visualiser avec Navisworks en cours de modélisation sous 3DS Max, Grand Théâtre 1770.

**Figure 162** - Exemple de planche / poster illustrant la méthode.

**Figure 163** - Vidéo calculée à partir du modèle 3D de *Thésée*, Acte I, *Le Temple de Minerve*, sous 3DS Max.

**Figures 164 a-b** - Simulation d'un compositing, danseuse insérée dans le modèle 3D de Fontainebleau. Catherine Turocy dansant masquée dans *Zélindor Roi des Sylphes*.

**Figure 165 a-b** - Musée virtuel des décorations, serious game pédagogique testé à la Fête de la Science 19-22 novembre 2009, Caen.

**Figures 166 a-b** - Panorama à 360° pour visualisation immersive Samsung Gear VR, image calculée sous 3DS Max, Teatro Colonna.

**Figures 167 a-b** - Panorama à 360° pour visualisation immersive Samsung Gear VR, image calculée sous 3DS Max, Salle des Comédies domestiques du Louvre.

**Figures 168 a-b-c** - Panorama à 360° pour visualisation immersive Samsung Gear VR, image calculée sous 3DS Max, *Thésée* dans le *Temple de Minerve* restitué, Fontainebleau, vue depuis l'orchestre; Grande salle de Le Vau au Louvre, vue depuis la place orientale; Grand Théâtre 1770, vue depuis l'avant-scène.

**Partie 2, Sous-partie I,**  
**Les SALLES intérieures sous le règne de Louis XIV**

**Chapitre 1 : LES SALLES RÉALISÉES**

**La Salle des Machines**

**Figures 169 a-b** - Salle des Machines, plans Le Vau. Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX n°9 et O/1/1683, 292.

**Figures 170 a-b** - Salle des Machines, l'intérieur vu de la scène, Archives Nationales O/1/3240 p.29b et BNF Opéra de Paris, Réserve.

**Figure 171 a-c** - Salle des Machines, 2 variantes du croquis du Bernin, manuscrits Chantelou, Paris, Institut.

**Figures 172 a-b** - Salle des Machines, vues de l'intérieur, Stockholm, National Museum, THC 8893 et 8894.

**Figure 173** - Salle des Machines, plan, Stockholm, National Museum, THC 8503.

**Figure 174** - Salle des Machines, plan Desgodets 1700, Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX n°10.

**Figures 175 a-b-c** - Salle des Machines, variantes du plan Desgodets, BNF Estampes Va 419 (J, 4) H184981 et H184982, et BNF Opéra.

**Figures 176 a-b-c** - Salle des Machines, BNF Opéra, Réserve.

**Figures 177 a-b** - Salle des Machines, Plan et coupe Servandoni, Stockholm, National Museum THC 8515, 8516.

**Figures 178 a-g** Salle des Machines, Relevés Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX - 28-34 "*Desseings Et Etudes de la Salle des Machines a Paris II Desseings plans ou profils*".

**Figures 179 a-c** - Salle des Machines, aménagement de la scène, XVIII<sup>e</sup> siècle, Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX.

### La Salle de Saint-Germain en Laye

**Figure 180** - Saint-Germain en Laye, salle version 1. BNF Estampes Va 448 e (et non a) t.2.

**Figures 181 a-b** - Saint-Germain en Laye, salle version 2. BNF Estampes Va 78 c (et non a) t.2, cf. Archives nationales, O/1/1721.

**Figures 182 a-b** - Saint-Germain en Laye, salle version projetée par Mansart. BNF, Estampes, Robert de Cotte, RESERVE HA-18 (C, 13)-FT 6.

### La Salle des Ballets dite de Flore

**Figures 183 a-e** - Salle des Ballets de Flore; Pavillon de Flore, Blondel *Architecture*, gravures de Marot. Etat du Pavillon au XIX<sup>e</sup> siècle avant démolition.

**Figure 184** - Salle des Ballets de Flore, plan Desgodets 1700, Archives Nationales, cartes et Plans Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX n°10.

**Figure 185** - Salle des Ballets de Flore. Variantes du plan Desgodets 1700, BNF Estampes Va 419 (J, 4) H184981 et H184982.

### La Salle des Comédies Domestiques

**Figures 186 a-b** - Salle des Comédies du Louvre, projet au nord-ouest. Louvre, Arts Graphiques, Recueil du Louvre t. I, fol.3.

**Figure 187** - Salle des Comédies du Louvre, projet non daté et inédit, Louvre Arts Graphiques, Recueil du Louvre t.I.

**Figures 188 a-b-c** - Salle des Comédies du Louvre, projet définitif, Louvre Arts Graphiques, Recueil du Louvre t.I, fol. 12 et 30.



**Figures 189 a-b** - Salle des Comédies du Louvre, plan du National Museum, Stockholm, NMH CC 180 plan inédit provenant de la Collection Cronstedt,

<http://emp-web-84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=141745&viewType=detailView>.

**Figure 190** - Salle des Comédies du Louvre, projet ratifié BNF Estampes Papiers Robert de Cotte, ratifiée au verso le 10 janvier 1660, BNF Estampes HA- 18 (A, 1) -FT 4.

**Figures 191 a-c** - Salle des Comédies du Louvre, Restitution 3D.

## **Partie 2, Sous-partie I, Chapitre 2 :**

### **QUELLE GRANDE SALLE POUR LES PALAIS DU PRINCE ?**

#### **La Grande Salle de Le Vau au Louvre**

**Figure 192** - Plan du Pont de la Paix Musée du Louvre, Recueil du Louvre, I, Folio 21.

**Figures 193 a-b** - Anonyme, premier plan pour le "grand dessein" sous Henri IV [1594], BNF., Est., Rés., Ve 53i, Destailleur 147 ; le Grand Dessein, château de Fontainebleau.

**Figure 194** - Montage photographique des deux salles du Plan du Pont de la Paix

**Figures 195 a-d** - Le Louvre avant la modification de l'aile sud du quadrilatère : Vue de Paris depuis le Pont royal dessinée et gravée par Nicolas Pérelle, éditée par Jean Mariette; la Galerie reliant les Tuileries au Louvre, gravure de Jean Marot; Van-der-Meulen, Louis XIV traversant le Pont-Neuf vers 1666, Huile sur toile d'Adam Frans Van der Meulen, Musée de Grenoble.

**Figure 196** - Vue vers l'ouest depuis l'emplacement de la Grande Salle, et vers la Grande Salle depuis l'allée d'entrée orientale de la Cour. Photos D. Lauvernier.

**Figures 197 a-c** - Restitution 3D de la Grande Salle.

## La Grande Salle de Le Vau à Versailles

**Figures 198 a-e** - Plan de Le Vau pour la Salle de Versailles Stockholm National Museum THC2. Vue du château de Versailles sur le parterre d'eau vers 1675, École française, XVII<sup>e</sup> siècle. Château de Versailles, MV727; Vue du château et des jardins de Versailles, prise de l'avenue de Paris, par Pierre Patel, 1668, MV 765.

## La Salle des Ballets à Versailles après Le Vau d'Orbay: Vigarani, Mansart

**Figure 199** - Projet pour une Salle des Ballets au Sud. Estampes, FOL-VA-217 (E), FT 4-VA-419 (J, 2), FT 4-VA-419 (J, 2).

**Figures 200 a-b** - Projet de Carlo Vigarani. Archives Nationales VA 63 n°29 daté du 17 janvier 1685.

**Figure 201** - Projet de Carlo Vigarani. BNF Estampes

**Figures 202 a-b** - Projets de Mansart. BNF Estampes H 186514 et Archives Nationales VA/LXIII n°6.

## Les petites Salles de Comédie

### La Salle de la Comédie de la Cour des Princes

**Figure 203** - Salle de la Comédie, Versailles, situation et plan O/1/1766/2, 1.

**Figures 204 a-b** - Salle de la Comédie, Versailles, Plans Agence Robert de Cotte, BNF Estampes, B.9727.

**Figure 205** - Salle de la Comédie, Versailles, projet d'extension de la scène, O/1/1788.

**Figures 206 a-d** - Salle de la Comédie Versailles après l'agrandissement de la scène en 1763, Plan Métoyen, Bibliothèque de Versailles Plan Slotz, BNF Opéra ESQ [18, Coupes Pâris pour un décor., Carton R I, 48 et 14.

## Comédie de Trianon

**Figures 207 a-c** - Salle de Trianon sous Louis XIV, Agence Robert de Cotte BNF Estampes. 2552, B9730, B9731, B.1140.

## Fontainebleau

**Figures 208 a-b** - Fontainebleau, Plan de la salle de la Comédie en 1682, Archives Nationales Cartes et Plans NIII Seine et Marne. N/III Seine et Marne, pièce 5 "*Plan du premier estage du chateau de Fontainebleau, fait ce 11 Juillet 1682*", "*Salle de la Comedie*", "*Théâtre*"; N III Seine et Marne n°89 pièce 1, "*Plan du principal estage de Fontainebleau*".

**Figures 209 a-c** - Projet pour une salle de Comédie à Fontainebleau, avant 1724 ? Agence Robert de Cotte BNF, Estampes RESERVE HA-18 (C, 10) -FT 6.

**Figures 210 a-b** - La salle de Comédie à Fontainebleau, 1724 BNF Estampes Ve 26 p (Destailleurs Départements t. XI, fol. 43, n° 2340 recto), et 1753, O/1/1438, 1 .

**Figures 211 a-b** - La salle de Comédie à Fontainebleau, 1764 O/1/1438, 68 et 71.

**Figures 212 a-d** - Les balcons extérieurs de circulation de la salle de Comédie à Fontainebleau, Archives Nationales, O/1/1438, 30; Musée Marmottan 1062.

**Figure 213** - La salle de Comédie à Fontainebleau, Salon sur la scène. Bibliothèque de Besançon, fonds Pâris, Carton C, N°98.

## Choisy

**Figures 214 a-c** - Le théâtre de Choisy, Fonds Slodtz ESQ 18 et plans par Gabriel; O/1/1343, 463.

## Théâtre de marionnettes ou Modèle de théâtre ?

**Figure 215** - Théâtre sur socle, Carlo Vigarani, Archives Nationales, Coll. Lévêque. Cartes et Plans /O/1/3238, 71a.

## Le Grand Théâtre du Manège

**Figures 216 a-d** - Incendie de la Grande Ecurie, BNF Estampes Va 78 f+, T.I ; cf . le tableau du Musée Lambinet à Versailles.

## Les Théâtres démontables de plein air

**Figures 217 a-b** - Théâtre de maisons de bois, coll. Pâris, Carton RI, 42.

**Figure 218** - Théâtre de maisons de bois, coll. Pâris, Vol.483, 22.

**Figures 219 a-j** - Théâtre de la Grande maison de bois, coll. Pâris, Carton R1, 19 ss., Vol.483, 315.

**Figures 220 a-j** - Théâtre de la Grande maison de bois, détails de l'assemblage, coll. Pâris, Vol.483, 319.

**Figures 221 a-c** - Théâtre de la Grande maison de bois, photomontages des plans et coupes, coll. Pâris, Vol.483 319 et 315 et Carton RI.

**Figures 222 a-c** - Théâtre de la Grande maison de bois, photomontages avec la Salle des Notables, coll. Pâris, Carton RI, 20, Carton S II, 1.

## ***Sous-partie III : Les machines et dispositifs scéniques***

### **Chapitre 1 - MACHINES "BAROQUES": FRAGMENTS DE CONNAISSANCES**

**Figures 223 a-b** - La scène du Teatro Colonna, restitution Elena Tamburini, Sergio Rotondi et Maria Argenti, in *Due Teatri per il Principe* p.397-404.

**Figure 224** - La scène du Teatro degli Intronati, Sienne; Bibl. Ap. Vat., Chigi, PVII 17, c.175.

**Figure 225** - La scène du Teatro de la Pergola, Florence.

**Figures 226 a-b** - La scène du Teatro Tordinona, Projet de Fontana d'après C.F. Adelcrantz (Konstakademi Stockholm Inv. no. Ad 22) et Juvarra (Vincennes 114).

**Figures 227 a-c** - La scène de la Salle des Machines pour *Psyché* d'après Desgodets. Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX n°10.

**Figures 228 a- g** - Restitution 3D de la scène de la Salle des Machines pour *Psyché* d'après Desgodets.

**Figures 229 a-m** - Analyse du décor Lavis Coll BNF Opéra de Paris, Réserve.

**Figures 230 a-o** - Jean du Breuil, *La perspective pratique où se voient les beautés et raretés de cette science [...] par un Religieux de la Compagnie de Jésus Troisième et Dernière partie, Traité IV.*

### **Chapitre 2 : LES GRANDS THÉÂTRES**

**Figure 231** - Pâris, détails des machines de la Salle de la Comédie de Versailles, Carton RI, 48.

**Figures 232 a-b** - Pâris, détails des machines du Grand Théâtre, Vol. 483, 217 et Carton RI, 32.

**Figures 233 a-d** - Projets pour un cadre de scène réduit au Grand Théâtre : Plan de l'opéra au niveau de la scène et des premières loges, 1769, archives Nationales V.A./XXIX, n°11 ; plans de Pâris, Carton RI, 35 et 39.

**Figures 234 a-b** - Les machines de Versailles vers 1837, plan et coupe F. Nepveu, Musée du Château de Versailles.

**Figure 235** - Charpente de la Salle des Machines au-dessus de l'Opéra. BNF Estampes, Va 219 fol, mf A 16992.

**Figures 236 a-b** - Charpente de l'Opéra Royal, état actuel. Coupe CAD du Service de l'Architecture, château de Versailles, et photo Photos Patrick Tournebeuf.

**Figure 237** - Opéra Royal, treuils des cintres, état avant la restauration de 1957.

**Figures 238 a-b** - Comparaison de la charpente d'un projet de Nicolas-Marie Potain pour Fontainebleau 1778 BNF EStampes tb1 +rés.fol, fol.65, n+439 avec de celle de l'*Essai* de Boullé (1801) et celle de l'Aile Neuve (1786) Paris Carton RI, 47.

**Figures 239 a-c** - Comparaison de la charpente de Versailles et de celle de l'*Essai* de Boullé (1801).

**Figures 240 a-c** - Charpentes de l'ancien Lusthaus de Stuttgart par La Guépière, Vienne Österr. Bibliothek AZ5039 et de Drottningholm (Photo D.Lauvernier).

**Figure 241 a-c** - Vestiges des dessous de l'Opéra Royal après la restauration du XXI<sup>e</sup> siècle. Photos Patrick Tournebeuf.

## **PARTIE 3: Problématique des lieux du spectacle à la Cour de France**

### ***Sous-Partie 1 : espace du jeu scénique, espace du pouvoir***

#### **Chapitre 1: L'ESPACE DU JEU SCÉNIQUE**

##### **L'espace de jeu du théâtre parlé**

**Figure 242** - Décor de Chambre Verte par les Slodtz, BNF Opéra ESQ [18].

**Figures 243 a-b** - Décor de Salon Louis XIV et de Hameau pour *L'Embarras des Richesses* par Pâris, Vol. 483, 142a.

**Figure 244** - Palmier pour *La Naissance d'Osiris*, Fontainebleau 1754, Esquisse des Slodtz, BNF Opéra ESQ [18].

##### **Public - privé : Les Projets de Pâris pour Versailles**

**Figure 245** - Montage Projet de Pâris pour Versailles Carton S1 N°15 et projet pour le Château de Schlessenheim 1714, BNF Estampes Plan du premier étage, Robert de Cotte 197987.

#### **Chapitre 2 : L'espace palatial du pouvoir monarchique**

##### ***Athalie***

**Figures 246 a-c** - Le Décor du Temple d'*Athalie*, 1770, Coll. Pâris . Vol.453 n°52, dessin avec la mention Machy, et détail du lavis de Moreau le Jeune, Château de Versailles, INV. Dessins 1214.

**Figures 247 a-b** - Le Décor du Temple d'*Athalie*, 1770, Coll. Pâris, Carton R1-18.

## *Sous-partie II - La gestion des espaces ou La course à l'abîme*

### **Chapitre 1 - LA PRÉPARATION DE L'ESPACE**

#### **Les Théâtres de répétition aux Hôtels des Menus**

##### **Hôtel des Menus Plaisirs de Fontainebleau**

**Figures 248 a-d** - L'Hôtel des Menus Plaisirs de Fontainebleau, Archives Nationales N III Seine et Marne 90.

##### **Hôtel des Menus Plaisirs de Paris**

**Figures 249 a-d** - L'Hôtel des Menus Plaisirs de Paris, Archives Nationales N III Seine 848, 7 et 10.

**Figures 250 a-b** - L'Hôtel des Menus Plaisirs de Paris, Archives Nationales N III Seine, comparaison avec la Salle de la Foire Saint-Laurent, Dumont *Parallèle des Plans des plus belles salles ...* 1774.

**Figures 251 a-b** - L'Hôtel des Menus Plaisirs de Paris, projets d'aménagement de loges supplémentaires, Archives Nationales O/1/2812A.

**Figures 252 a-c** - L'Hôtel des Menus Plaisirs de Paris, plan et projets d'agrandissements avec un nouveau théâtre Archives Nationales N III Seine 848.

#### **Les Magasins de décorations**

**Figures 253 a-d** - Le magasin des décorations du Grand Théâtre de Versailles, Archives Nationales, O/1/1767 en date 24 juin 1780, accompagné d'un *mémoire* pour éviter la ruine du magasin; coupe des tablettes pour ranger les plafonds de décorations du Grand Théâtre au Magasin des Sables Pâris Ms 22 p.321, cf. p.320.



# 5 - INDICES

## Index général

*Les titres d'oeuvres sont en italique*

- Aile Neuve, 29, 119, 125, 224, 226, 268, 321, 347
- Alceste*, 53, 84, 99, 101, 200, 207, 263, 317, 499, 507
- Argenterie, 47, 50, 51, 352, 372, 443
- Arlequin Mercure Galant*, 275, 493
- Armide*, 263, 323, 344, 510
- Arnoult, 74, 96, 213, 216, 222, 258, 259, 260, 261, 264, 265, 266, 293, 317, 321, 338, 365, 373, 387, 436
- Athalie*, 24, 28, 62, 63, 64, 67, 70, 74, 83, 87, 109, 110, 139, 277, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 332, 344, 351, 359, 365, 378, 379, 489, 517
- Ballet et Concert du Parnasse*, 200
- Beaussant, 21
- Bellevue, 25, 26, 29, 34, 96, 97, 114, 115, 121, 122, 162, 340, 343, 360, 415, 435, 449, 499
- Berain, 117, 144
- Bibiena (Francesco), 68, 73, 76, 126, 174, 175, 236, 244, 245, 246, 247, 421
- Blamont (Colin de), 201
- Boquet, 64, 102, 103, 107, 144, 146, 147, 148, 149, 213, 290, 307, 329, 373, 518, 519, 520
- Boucher, 20
- Bouillet, 22, 73, 76, 98, 99, 118, 189, 213, 216, 224, 230, 248, 261, 263, 265, 268, 293, 294, 323, 332, 418, 448, 453, 455, 457, 488
- Bourgeois Gentilhomme*, 53
- Campra, 201
- Caravane du Caire (La)*, 296, 312

*Castor et Pollux*, 99, 100, 101, 102, 103, 277, 322, 323, 330, 351, 353, 365, 380, 383, 499  
 326, 329, 338, 352, 356, 358, 360, 373, 376, 378, 382, 385, 386, 390, 427

Cavalli, 27, 62, 105, 177, 182, 419  
 Dauphine, 49

*Celos aun del aire matan*, 183  
 Dauvergne, 363

*Céphale et Procris*, 323  
*Déserteur (Le)*, 377

Ceski Krumlov, 30, 66, 118, 145, 267, 271, 275, 280, 399  
 Desgodets, 75, 166, 172, 235, 236, 240, 243, 433

Cesky Krumlov, 31  
 Desmarests, 244

Challe, 364  
 Destouches, 201

Chiquelier, 278  
*Dratwicki*, 201

Choisy, 71, 74, 85, 94, 116, 117, 118, 122, 193, 224, 226, 264, 265, 288, 294, 321, 343, 346, 347, 349, 352, 353, 355, 357, 358, 360, 366, 368, 372, 379, 391, 399, 401, 436, 437, 449, 491, 498, 499, 504, 505, 510  
 Drottningholm, 26, 31, 80, 118, 141, 267, 280, 348, 399, 400, 416

Clairon, 148, 327, 357, 358, 378, 379  
 Du Breuil (Jean), 252, 254

Clairon (Mlle), 327  
 Duc d'Aumont, 358

Colbert, 47  
 Duc de Berry, 318

Comédie de Versailles, 353  
 Duc de Bourgogne, 214, 217, 218, 319, 443, 447, 448, 450, 510

Comte d'Artois, 291, 295, 323, 377, 390  
 Duc de Duras, 375

Comte de Provence, 323, 353, 390, 428, 446  
 Duchesse de Villeroy, 358

*Comte de Saint-Florentin*, 372  
 Dumas, 202

*Connétable de Bourbon*, 359  
 Dumesnil, 378

*cortile*, 207  
 Dumesnil (Mlle), 327

Cortina (Théâtre de la), 87  
*Eléments (Les)*, 81, 123, 204, 210, 249, 250, 251, 253, 254, 292, 441, 449, 507, 508

Cour de Marbre, 51, 65, 200, 201, 204, 205, 206, 207, 209, 222, 317, 343, 388, 399  
*Encyclopédie (L')*, 75, 76, 261, 266, 413, 445

*Dardanus*, 21, 84, 101, 141, 144, 149, 274, 345, 355, 419, 499, 507  
*Ercole amante*, 68, 173, 177, 180, 183, 416, 418, 419

Dauphin, 51, 56, 59, 62, 73, 122, 144, 191, 193, 201, 202, 210, 211, 214, 216, 218, 220, 257, 259, 267, 275, 307, 315, 319, 322, 323,  
*Ercole Amante*, 62

Favart, 373

*Fêtes de l'Hymen et de l'Amou (Les)r*, 257, 258

*Fêtes de l'Hymen et de l'Amour (Les)*, 312, 495, 497

Flore (Pavillon de), 172, 180, 197, 383, 431

Fontainebleau, 50

Fontana (Carlo), 26, 28, 110, 171, 175, 240, 241, 246, 420

Francœur, 363

Gabriel, 74, 116, 189, 190, 191, 193, 260, 261, 317, 321, 338, 386, 387, 388, 389, 432, 434

Gardel, 85, 141, 295, 323, 363, 377, 454, 455

Girault, 99, 193, 213, 214, 215, 216, 217, 221, 248, 257, 265, 319, 386, 443, 459

Gluck, 323, 362, 367

Grétry, 27, 28, 85, 367

Gripsholm, 26, 31, 80, 119, 120, 290, 320, 348, 399, 416

Jérôme de La Gorce, 48

La Ferté, 52

La Ferté (Papillon de), 19, 47, 73, 75, 85, 93, 101, 102, 104, 147, 192, 218, 219, 249, 259, 278, 300, 318, 321, 323, 324, 327, 332, 338, 341, 344, 345, 346, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 371, 372, 373, 375, 376, 378, 379, 380, 381, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 399, 400, 401, 413

*La Princesse de Navarre*, 63

*La Reine de Golconde*, 24

*La Soirée des Boulevards*, 361

*La Tour enchantée*, 354

Laval, 377

*Le Déserteur*, 31, 63, 81, 223, 313, 356

*Le Malade Imaginaire*, 499, 508

*Le Temple de Minerve*, 63

Le Vau, 28, 72, 73, 111, 157, 166, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 185, 187, 188, 189, 190, 199, 246, 355, 430

Lekain, 327, 331, 364, 367

*Les Eléments*, 206

*Linus*, 322, 375, 481

Litmosyl, 31

Louis XIV, 19, 20, 21, 27, 30, 33, 37, 47, 49, 51, 53, 60, 65, 73, 86, 106, 114, 123, 126, 163, 165, 166, 167, 169, 170, 178, 182, 185, 187, 192, 194, 197, 200, 204, 205, 206, 210, 211, 212, 214, 220, 222, 235, 237, 251, 258, 273, 275, 315, 349, 352, 388, 397, 399, 415, 416, 417, 419, 420

Louis XV, 48, 51, 54, 65, 73, 79, 122, 123, 165, 176, 191, 199, 200, 206, 247, 255, 273, 310, 315, 317, 318, 326, 329, 338, 349, 354, 359, 360, 372, 376, 385, 386, 390, 400, 413

Louvre, 26, 33, 60, 65, 73, 91, 97, 111, 144, 157, 169, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 182, 183, 185, 186, 188, 347, 348, 415, 418

Ludwigsburg, 31

Lully, 27, 105, 169, 173, 177, 178, 183, 201, 297, 298, 359, 415, 417, 418, 419, 420, 431

Lusthaus, 68

Machines (Salle des), 20, 26, 33, 65, 75, 78, 85, 113, 131, 146, 165, 171, 173, 176, 177, 179, 180, 182, 183, 186, 188, 189, 235, 252, 266, 326, 346, 352, 385, 389, 417, 430, 461, 462, 498, 499, 509

*Malade Imaginaire*, 53

*Malade Imaginaire (Le)*, 317

Manège, 53

Manège (Salle du), 25, 33, 51, 73, 97, 101, 117, 119, 123, 125, 128, 131, 153, 174, 215,

220, 221, 257, 258, 259, 278, 312, 317, 321, 338, 347, 355, 358, 376, 399, 414, 431, 435, 495

Mansart, 169, 171, 188, 189, 190, 236, 246, 251, 421, 432

Maréchal de Richelieu, 319

*Mariage de Figaro*, 57

Marie-Antoinette, 25, 26, 31, 45, 49, 59, 64, 65, 147, 199, 222, 224, 267, 275, 288, 295, 296, 312, 313, 320, 346, 360, 363, 365, 366, 368, 372, 400, 415, 421

Marly, 24, 25, 162, 222, 223, 224, 312, 346, 366, 368, 380, 390, 391, 401, 415, 491, 498

Mazarin, 33, 173, 177, 179, 182, 183, 188, 415

Mazières, 85, 289, 294, 325

Mique, 22, 45, 49, 116, 162, 226, 294, 312, 437

Molière, 19, 26, 105, 169, 177, 178, 180, 290, 358, 417, 419, 430

*Naissance d'Osiris (La)*, 105, 312, 313, 318, 499

Nancy, 26, 29, 68, 73, 114, 126, 174, 175, 185, 244, 245, 246

Necker, 369

Neuzelle, 68

Notables (Assemblée des), 228, 229, 268, 324, 346

O/1/2992, 426

O/1/2993, 426

O/1/3012, 427

O/1/3064/A, 293, 457

O/1/3069, 290, 429

Ostankino, 31

Palais-Royal, 354

*Palmire*, 62

Pâris, 23, 24, 57, 60, 63, 72, 73, 79, 81, 83, 84, 85, 86, 110, 124, 132, 139, 142, 143, 223, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 289, 290, 312, 320, 321, 325, 364, 371, 438, 509, 515

Perrault, 203

*Persée*, 27, 28, 101, 139, 148, 157, 220, 258, 259, 275, 276, 279, 280, 317, 322, 329, 339, 351, 354, 358, 365, 377, 400, 418, 431, 468, 475, 492, 495, 510, 515, 516, 517, 518

Petit-Bourbon, 33, 173, 177, 178, 180

*Pigmalion*, 62, 306

Pinon, 23, 24, 79, 81, 110, 228, 320

Pompadour, 19, 25, 26, 29, 34, 63, 96, 97, 99, 101, 103, 116, 117, 121, 193, 199, 219, 317, 356, 358, 359, 360, 415

*Princesse de Navarre (La)*, 86, 87, 101, 221, 257, 322, 357, 360, 373

*Princesse d'Elide (La)*, 322

*Psyché*, 26, 68, 146, 165, 171, 180, 242, 416, 418, 431

*Pûrpura de la Rosa*, 183

Rameau, 27, 61, 62, 100, 101, 105, 108, 129, 147, 307, 308, 330, 417, 419, 421, 491

Rebel, 351

Rice, 21, 35, 93, 94, 96, 103, 104

*Rosière de Salency, (La)*, 310

*Sabinus*, 62, 323, 377, 488

Saint-Germain (Salle du château de), 20, 26, 65, 169, 170, 171, 174, 189, 192, 197, 211, 212, 214, 274, 316, 326, 349, 492

Salle des Machines, 27, 71

*Sémiramis*, 21, 322, 329, 350, 361, 362, 378,  
 416, 419, 499, 506, 510

Servandoni, 364

*Silvie*, 85, 274, 499

Slodtz, 63, 74, 81, 83, 84, 85, 99, 101, 102,  
 103, 107, 117, 123, 139, 141, 142, 147, 204,  
 216, 217, 222, 254, 274, 289, 290, 293, 297,  
 300, 305, 307, 309, 313, 319, 338, 343, 364,  
 498, 499, 506, 509

*Soirée des Boulevards (La)*, 274, 318, 361,  
 499, 507

*Tancrede*, 277, 322, 374, 499, 506

*Temple d'Astrée (Le)*, 246

*Temple de Minerve*, 58

*Thésée*, 84, 98, 118, 169, 297, 298, 342, 499,  
 504, 506, 507

Tippo Saïb, 323

*Tour enchantée (La)*, 277, 322, 351, 363

Trianon, 17, 22, 25, 31, 45, 64, 65, 66, 73, 77,  
 79, 116, 118, 143, 147, 162, 175, 193, 197,  
 199, 210, 224, 226, 265, 266, 277, 288, 290,  
 293, 307, 311, 313, 321, 346, 347, 349, 367,  
 369, 399, 401, 414, 437, 491

Tuileries (Palais des), 26, 50, 65, 68, 75, 78,  
 85, 166, 169, 172, 173, 179, 180, 182, 183,  
 187, 197, 210, 216, 219, 249, 250, 259, 326,  
 343, 347, 352, 385, 386, 417, 418, 419, 420,  
 433, 434, 436, 441, 492

Vassé, 211, 251, 254

Vayssaire, 22, 23, 76, 79, 81

Védy, 203

Vestris, 377

Vigarani, 27, 72, 171, 176, 179, 182, 183, 188,  
 189, 190, 199, 206, 211, 212, 213, 244, 416,  
 417, 419, 420

Voltaire, 302

*Xerxes*, 183

# Index des archives citées

2AV	357
AJ/19/838	261, 266
AJ/19/857	54, 261, 266
AJ/19/868	54, 261
H.720	304, 306
Ms 58889	415
N/III/Seine/808	336
O//3135	420
O/1/ 2846	417
O/1/1422	95, 338
O/1/1768	315
O/1/1769	315
O/1/1785	passim
O/1/2810	319, 328
O/1/2812/A	55, 265
O/1/2815	47, 415
O/1/2816	415
O/1/2817	415
O/1/2818	415
O/1/2819	415
O/1/2820	416
O/1/2821	416
O/1/2822	416
O/1/2823	416
O/1/2824	416
O/1/2825	416
O/1/2826	416
O/1/2827	416
O/1/2828	416
O/1/2829	416
O/1/2830	416
O/1/2831	416
O/1/2832	416
O/1/2833	417
O/1/2834	417
O/1/2835	417
O/1/2836	417
O/1/2837	417
O/1/2838	417
O/1/2839	417
O/1/2840	417
O/1/2841	417
O/1/2842	417
O/1/2843	417
O/1/2844	417
O/1/2845	417
O/1/2848	418
O/1/2849	418
O/1/2850	418
O/1/2851	418
O/1/2852	418
O/1/2853	418
O/1/2854	418
O/1/2855	418
O/1/2856	418
O/1/2857/A	418
O/1/2857/B	48, 418
O/1/2858	199, 386, 418

O/1/2859/A	418
O/1/2859/B	418
O/1/2860	48, 418
O/1/2861	418
O/1/2862	419
O/1/2863	419
O/1/2864	419
O/1/2865	419
O/1/2886	50, 419
O/1/2887	420
O/1/2960	passim
O/1/2984	passim
O/1/2985	416, 419
O/1/2986	419, 445
O/1/2987	49, 419, 506
O/1/2988	419
O/1/2989	419
O/1/2990	419
O/1/2991	253, 419
O/1/2992	285
O/1/2993	286
O/1/2995	304, 420, 453
O/1/2997	420
O/1/2998	passim
O/1/2999	420
O/1/3000	420
O/1/3001	420
O/1/3004	420
O/1/3005	420
O/1/3006	420
O/1/3008	420
O/1/3009	49, 96, 420
O/1/3010	420
O/1/3010;	420
O/1/3011	50, 51, 353, 420
O/1/3012	286
O/1/3015	421
O/1/3016	421
O/1/3030/A	346, 388
O/1/3030/B	346
O/1/3032	379
O/1/3035	286
O/1/3053	220
O/1/3055	220, 422
O/1/3056	422
O/1/3057	422
O/1/3058	422
O/1/3061/A	319
O/1/3062	319, 328, 355
O/1/3064/A	288
O/1/3064/B	292, 309
O/1/3065/A	383
O/1/3066	339, 422
O/1/3069	285
O/1/3074	passim
O/1/3075	380
O/1/3081	423
O/1/3082	423
O/1/3083	384, 423
O/1/3084	423
O/1/3086	423
O/1/3087	339
O/1/3088	423
O/1/3089	423
O/1/3090	423
O/1/3092	423
O/1/3093	423
O/1/3094	423
O/1/3096	49, 420
O/1/3097	420

O/1/3100, .....	420
O/1/3101 .....	420
O/1/3102 .....	420
O/1/3106 .....	421
O/1/3107 .....	421
O/1/3131 .....	422
O/1/3132 .....	422
O/1/3133 .....	49, 422
O/1/3134 .....	passim
O/1/3137 .....	420
O/1/3139 .....	421
O/1/3141 .....	421
O/1/3142 .....	421
O/1/3145 .....	261, 421
O/1/3146 .....	passim
O/1/3148 .....	422
O/1/3149 .....	422
O/1/3150 .....	422
O/1/3151 .....	422
O/1/3152/A .....	422
O/1/3152/B .....	422
O/1/3153/ .....	423
O/1/3153A .....	423
O/1/3154 .....	passim
O/1/3155 .....	420
O/1/3157 .....	420
O/1/3159 .....	421, 492, 505
O/1/3160 .....	421
O/1/3162 .....	421
O/1/3163 .....	421
O/1/3165 .....	421
O/1/3166 .....	421
O/1/3167 .....	421
O/1/3170 .....	422
O/1/3172 .....	422
O/1/3173 .....	422
O/1/3174 .....	422
O/1/3175 .....	53, 55, 220, 422
O/1/3185 .....	423
O/1/3233 .....	420
O/1/3234 .....	52, 420
O/1/3235 .....	420
O/1/3245 .....	421
O/1/3246 .....	422
O/1/3253 .....	253
O/1/3254 .....	55, 421
O/1/3256 .....	421
O/1/3258 .....	421
O/1/3264/A .....	292
O/1/3456 .....	422
O/13082 .....	384
O/13140 .....	421
O1/3082/441 .....	274
O13007 .....	420
Rés.A.162a .....	304























# TOME 3

## ILLUSTRATIONS



TABLE des  
ILLUSTRATIONS  
du TOME 3

**Partie 1 : Les Sources : Inventaire et traitement**  
***Sous-partie I : Etat des Sources et classement typologique***

**Chapitre 1 : ETAT GÉNÉRAL DES SOURCES DISPONIBLES ET ESSAI DE CLASSEMENT  
TYPOLOGIQUE D'ENSEMBLE**

**Typologie des sources**

Les Registres

**Figure 1**— O/1/2830 Table initiale au Registre, 1698.

**Figure 2** - O/1/2833 Table initiale au Registre, 1703, séparant encore nettement l'Argenterie des Menus plaisirs.

**Figure 3** - O/1/2866, Table initiale au Registre, 1758.

**Figure 4** - O/1/2860, 1734, Registre de quittances.

**Figure 5** - O/1/2825, registre incomplet, brouillons.

**Figure 6**— Premier registre conservé, O/1/2815, 1667, mention du Ballet.

**Figure 7** - Registre O1/2960, 1747, équivalent aux cartons de pièces justificatives.

**Figure 8** - O/1/2858 Registre détaillant les spectacles montés dans la Cour de Marbre 1729, pour célébrer la naissance du Dauphin.

**Figure 9** - O/1/2826 Registre de 1691 détaillant le luminaire de la salle des Comédies à Fontainebleau, document exceptionnel.

**Figure 10** - O/1/2826 Signature commune à tous les registres et tous les *Mémoires* de frais, du Premier Gentilhomme de la Chambre en charge des Menus et commanditaire.

**Figure 11** - O/1/2830 Frais détaillés pour les comédies à Versailles, 1698

**Figure 12** - O/1/2857/A Registre donnant les frais détaillés, notamment pour un théâtre démontable installé au château de Marly en février 1727.

**Figure 13** - O/1/2829 Recommandations en tête du registre pour la gestion comptable des Voyages et spectacles à Fontainebleau (éclairage, voitures, habits de louage etc.). La norme qui consiste à établir un état détaillé pour chaque jour de comédie remonte à cette année 1697.

### Les Pièces justificatives

**Figure 14** - Bordereau de dépense, pour le Voyage à Fontainebleau de 1754. O/1/2995, sans numéro.

**Figure 15** - Liasse classée avec feuille de couverture indiquant le contenu, pièces numérotées 650 et 651, O/1/3070, *Mémoires* des frais de l'ingénieur machiniste Boulet, pour les quartiers de juillet et d'octobre 1780.

**Figure 16** - Chemise originale déchirée de la liasse du 7ème Etat Comédies et concerts Doubles des Pièces Justificatives numérotées; 1788, O/1/3081/A.

**Figure 17** - Première page du Programme au net de l'opéra de Rameau *Castor et Pollux*, interprètes et costumes, 5 octobre 1763 à Fontainebleau, O/1/3266. Ces pièces complètent la série préservée de pièces préparatoires en O/1/3009.

**Figures 18 a et b** - Extraits des pièces préparatoires aux spectacles du voyage à Fontainebleau en 1763, O/1/3009, sans numéros. La disposition des noms des danseurs sur la page reflète la répartition des rôles et des pas et aiderait à une reconstitution scénique de ces danses. Les annotations en marge demandent également un dispositif scénique et des entrées utilisant les châssis isolés d'arbres dans le décor des Champs Elysées pour les ombres heureuses, Acte IV ou pour les Furies sortant des Enfers "*le théâtre le plus grand qu'il sera possible - nous aurons besoin de 3 trappes*", et pour le Finale dans les Planètes "*le théâtre dans toute son étendue*". Document unique, mais qui permet d'attester le soin avec lequel étaient mis en scène les spectacles, et du considérable travail préparatoire réalisé en équipe avec le Maître des Ballet et les Décorateurs - sur une scène de dimensions comparables à celle de Trianon !

**Figure 19** - Extrait des pièces préparatoires aux spectacles du voyage à Fontainebleau en 1763, O/1/3009, sans numéro. Estimation des frais pour les différents chapitres.

**Figure 20** - Extrait des pièces préparatoires aux spectacles du voyage à Fontainebleau en 1763, O/1/3009, sans numéro. Note (dont l'écriture serait à identifier ?) sur les "Décisions a avoir". Ce type rarissime de document corrobore les informations fournies par le *Journal* Boyssse La Ferté sur la méthode de travail de l'Intendant des Menus Plaisirs, et son souci constant de réduire les frais d'une Cour qui s'endette.

**Figure 21** - 1758, O/1/3002, pièces pour le luminaire de Versailles, non numérotées et incluant un brouillon.

**Figure 22** - Luminaire détaillé pour la Salle des Comédies à Versailles en 1772, permettant la reconstitution de l'éclairage, O/1/3035.

**Figure 23** - Luminaire pour chaque spectacle à Versailles, quartier de janvier 1764, type de pièces utilisées pour l'établissement de la base de données du calendrier des spectacles O/1/3011, sans numéro.

**Figure 24** - Fiche détaillée des frais pour une représentation le 30 octobre 1751 à Fontainebleau, avec deux comédies successives, avec l'éclairage mais aussi les frais de nourriture pour le repas sur la scène (spectacle des Italiens). Type de pièces utilisées pour l'établissement de la base de données du calendrier des spectacles, mais aussi pour la reconstitution du spectacle. O/1/2986. Pièce non numérotée.

**Figure 25** - Distribution et frais par représentation, Voyage à Versailles de décembre 1749. Type de pièces utilisées pour l'établissement de la base de données du calendrier des spectacles, mais aussi pour la reconstitution du spectacle, dont le nombre de personnes sur scène. On note la présence d'un souffleur, du décorateur de la Comédie Française, de figurants ("assistants"), d'un musicien et de frais de copie de musique, des habits réalisés spécialement pour cette représentation. Une partie de ces pièces existe en double aux archives de la Comédie Française, signées par les sociétaires. O/1/2987, 1749.

**Figure 26** - Exemple de billets originaux inclus dans une liasse au net, O/1/3009, 1763, sans numéro, fournitures de papeterie et d'instruments de dessin, sans doute pour le transfert des maquettes des décorations sur les toiles et le marouflage en papier gris, tel qu'attesté par les vestiges conservés.

**Figure 27** - Billet original de frais de journées d'ouvriers employés aux machines lors du Voyage à Fontainebleau de 1754, le cycle en l'honneur de la naissance du Dauphin et dont il subsiste le *Temple de Minerve*. O/1/2995, sans numéro.

**Figure 28** - *Mémoire* des Slodtz pour les frais de décorations; ce *mémoire* décrit notamment le Temple de Minerve, le plus ancien décor de la Cour de France qui a subsisté. Cette pièce, ainsi que les maquettes et les inscriptions du décor m'avait permis d'identifier les vestiges. O/1/2995, sans numéro.

**Figure 29** - Etat des journées d'ouvrières tapissières pour découdre et recoudre les toiles des décorations réemployées lors des spectacles à Fontainebleau en 1752, O/1/2992, sans numéro.

### Les Inventaires

**Figure 30** - Inventaire des Habits des Ballets de 1754 à Fontainebleau O/1/3234, volume relié d'origine par Vente (étiquette), dorure sur tranches, signet.

**Figures 31 a et b** - Le dernier *Recensement des Effets des Magasins des Menus Plaisirs* 1789, O/1/3153/B.

**Figure 32** - *Inventaire Général des décorations du Grand Théâtre <de Versailles>*, 1773, exemplaire de la collection Pâris de Besançon, ms 25.

**Figures 33 a-b-c** - Inventaire de 1769, stipulant l'ordre du Roi de 1760, O/1/3143/A.

### Plans

**Figures 34 a et b** - Coupe du projet de Salle des Comédies domestiques au Louvre par Louis Le Vau, BNF Estampes Papiers Robert de Cotte, ratifiée au verso le 10 janvier 1660, BNF Estampes HA- 18 (A, 1) -FT 4.

**Figure 35** - Document exceptionnel, plan des dispositifs dans les jardins de Versailles; détail montrant le plan et l'échelle de la salle éphémère de Comédie. BN Estampes. H186431.

**Figure 36** - Plan de la Salle de Comédie au Trianon sous Louis XIV, BN Estampes Papiers Robert de Cotte, montrant avec précision le dispositif scénique. BNF Estampes, Robert de Cotte, 2557c, B.11040.

**Figure 37** - Exemple d'un plan dont la légende est perdue, trois niveaux du Palais des Tuileries par Desgodets en date du 8 novembre 1700, plan détaillé de la scène des la Salle des Machines après *Psyché* de 1671, et de la Salle des Ballets dans le Pavillon de Flore. Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX n°10.



**Figure 38** - Plan approuvé par le Roi pour la répartition des Loges entre les membres de la Cour à la Salle de Fontainebleau, postérieur à 1750, O/1/1438.

**Figure 39** - Plan annoté et légendé en date du 16 avril 1776 pour la modification de la Salle de Comédie à Fontainebleau, en vue d'une meilleure visibilité; l'auteur a testé sur place les problèmes. AN O/1/1438, 94.

## **Sources non comptables de l'administration conservées en dehors des Archives Nationales**

### **Partitions**

**Figure 40** - Page de la partition manuscrite d'*Ercole amante* de Cavalli, utilisée pour la création à la Salle des Machines en 1662; pages de *sinfonia* ajoutées avec mention justificative liée à la conduite du spectacle et aux machines " *questa sinfa si fa per aspettare la mutatione della scena*". Biblioteca Nazionale Marciana, Venise, MS IV 369, 9883.

**Figure 41** - Extrait du conducteur utilisé pour la création d'une nouvelle version d'*Athalie* de Racine au Grand Théâtre de Versailles, à l'occasion du Mariage de 1770; diverses versions du montage, et annotations pour la mise en scène. Bibliothèque de Rouen, [Théâtre 44-1.

### **Livrets.**

**Figures 42 a-b** - Livret imprimé de *Sabinus* créé à Versailles en 1773, annoté de la main de Gossec en vue de la conduite du spectacle. BNF Imprimés Yf 787.

### **Maquettes de décors**

**Figure 43** - Dessin au lavis par Moreau, document exceptionnel d'une collection privée acquis par le Château de Versailles et destiné vraisemblablement à une série de gravures officielles, jamais publiées. Il représente la scène de l'affrontement entre Athalie et ses troupes et Joad et ses Prêtres, devant Joas siégeant sur son trône, avec l'ensemble du décor visible, les musiciens de l'orchestre, la famille royale, la disposition du public et le dispositif d'éclairage montrant le rapport réel salle/scène. Château de Versailles, INV. Dessins 1214.

**Figure 44** - Ce même décor d'après l'une des trois maquettes préparatoires du projet fourni par le peintre Demachy, que j'ai identifiées dans les collections Pâris de Besançon, Carton R1-18.

**Figure 45** - L'une des maquettes des Slodtz pour le *Temple de Minerve, Thésée* de Lully repris en 1754 à Fontainebleau, que j'avais identifiées et publiées dans la *RHAF* BNF Opéra, ESQ [18].

**Figure 46** - Plantation pour le passage en continu du décor du temple de Minerve (Acte I) à celui du Palais d'Egée (Acte II), 1754, Fontainebleau, que j'avais identifiée et publiée dans la *RHAF*. BNF Opéra, ESQ [18].

**Figure 47** - Maquette des Slodtz pour la modification du *Temple de Minerve* à l'occasion de la représentation d'*Olympie* de Voltaire en 1764 à Fontainebleau, que j'avais identifiée et publiée dans la *RHAF*. BNF Opéra, ESQ [18].

### Maquettes de costumes

**Figure 48** - Costume de Magicien pour l'opéra *Dardanus* de Rameau, spectacle du Voyage de Fontainebleau 1763; maquette à l'encre avec instructions pour la réalisation du costume. Bibliothèque de l'Opéra de Paris. D216 [D1].

**Figure 49** - Costume d'Athalie pour la représentation lors du Mariage de 1770, version colorée. Bibliothèque de l'Opéra de Paris, D216 [D1].

### Vestiges archéologiques

**Figure 50** - Détail du revers des "plafonds" du *Temple de Minerve* in situ sur la scène de Trianon, photo personnelle, état avant la restauration de 2016, au début des années 1990. Outre les inscriptions à l'usage des machinistes et des magasins, on voit nettement les remaniements du décor utilisé de 1754 à la fin de l'Ancien Régime, puis planté de nouveau aux deux siècles derniers.

## Terminologie des plans et dessins d'architecture

**Figure 51** - Tire-ligne, plume, encre de chine; détail des panneaux à la mine noire; lavis d'encre rose (maçonnerie à construire à et lavis d'encre ocre (structures en charpente, pour le maître d'oeuvre Arnoult). Projet de Gabriel pour l'Opéra de Versailles "*Salle d'Opera de Versailles. Coupe de l'Intérieur de La Salle et de l'Avant-scène Pour M. Arnould*". BNF, Estampes, H186517.

**Figure 52** - Correction du projet au graphite -Projet de Gabriel pour l'Opéra de Versailles "*Salle de spectacle Dernier grand Projet Plan en grand du Paradis, Novembre 1765*". BNF, Estampes, H186516.

**Figures 53 a-b** - Les modifications proposées sont en lavis d'encre rose.

Proposition d'agrandissement de la salle des comédies de Versailles sous Louis XIV (non réalisé) BNF Estampes, Robert de Cotte 2552 - B. 9729, et d'ajout de gradins supplémentaires démontables à la colonnade du Grand Théâtre de 1770 (réalisé, disparu aujourd'hui) « Plan du Grand Théâtre de Versailles fini en mai 1770 d'après les desseins de M. Gabriel » reproduit sans cote in GOUSSET - MASSON *Versailles l'Opéra royal* p. 112.

**Figure 55** - Projet d'achèvement de l'aile du Grand Théâtre à Versailles « Projet pour la Salle des Balets » etc. Gabriel Archives Nationales, Cartes et Plans O/1/1786/7, 8.

**Figure 56** - Vue perspective de la salle construite dans le Parc de Versailles avec une scène de *Georges Dandin*, gravure de commémoration — diffusion des Fêtes royales.

**Figures 57 a-b** - Vue perspective par Moreau de la salle avec la décoration du dernier acte d'*Athalie* 1770, et l'action scénique, en vue d'une probable publication gravée, Château de Versailles, INV. Dessins 1214. La gouache par Cochin d'une représentation au théâtre de l'escalier des Ambassadeurs, tout aussi précise, offre par contre une perspective panoramique. Ottawa, National Gallery of Canada, n°41953.

**Figures 58 a-b** - Vue perspective de la Salle des Machines vers la scène, avec décoration et effet de machines; même type de représentation, mais avec une coupe transversale — « élévation » Stockholm Académie des Beaux-Arts et Stockholm National Museum THC 8894.

**Figures 59 a-b** - Vues à vol d'oiseau (Plans de Paris par Gomboust Petit-Bourbon en 1652 et vue de Versailles, tableau du Musée Lambinet à Versailles.

**Figure 60** - Plan masse, projet de Pâris pour les salles de bal de la Reine, 1787; Carton R II n°14.

**Figures 61 a-b** - Élévation de la Salle des Machines, Stockholm, National Museum CC5; coupe, profil d'une loge de Fontainebleau, 1776, O/1/438, 91.

**Figures 62 a-c** Croquis préparatoires de Paris pour des éléments de décor aztèque, Vol. 483, 10.

**Figure 63** - Plan de présentation de projet pour le Grand Dessein par Louis Le Vau, 1659, Musée du Louvre. Associe plan-masse et plan au rez-de chaussée. Bien que partiellement tracé à main levée, le soin apporté à certains détails et aux lavis laisse penser qu'il s'agissait, au moins, d'une première esquisse d'un tel plan. Musée du Louvre, Recueil du Louvre T. I, f°21.

**Figure 64** - Annotation au revers d'un projet pour l'Opéra de Versailles avant 1770, destiné au machiniste Arnoult, maître d'œuvre de toute la construction du théâtre transformable, qui devait servir de salle de spectacles, de bal et de festin. Musée du Louvre, Recueil du Louvre T. I, f°21.

**Figure 65** - Détails d'un projet de Carlo Vigarani pour la Salle des Ballets de l'aile Nord de Versailles, composé de deux planches. Il s'agit clairement d'un dessin de présentation, soit définitif, soit destiné à être mis au net et enrichi. BNF Estampes H186520.

**Figure 66** - Détail du texte justificatif, équivalent à un *Mémoire*.

« *Dessein pour la construction de la Salle des Ballets au bout de l'asile du chasteau de Versailles, accompagnée de toutes les conditions neccessaires pour la rendre parfaite.* »

**Figure 67**- Détail du texte justificatif, équivalent à un *Mémoire* « *l—On ne peut faire une Sale magnifique a moins de neuf thoises de largeur et profondeur.* »

**Figures 68-a-b** - Dessins de présentation de projet pour l'opéra ducal de Nancy par Francesco Galli Bibiena 1708 NY coll. du Metropolitan Museum DP820197 et DP280189. De tels dessins étaient présentés au prince et aux commanditaires de la Cour, afin de recevoir observations, aval etc.

**Figures 69 a-b** - Elévation de présentation de projet pour la construction d'un Grand Théâtre dans le Manège de la Grande Ecurie en 1745, en vue des Fêtes du Mariage du Dauphin. Le soin apporté au rendu de l'ornementation et aux nombreuses figures de spectateurs montre clairement que ce projet est destiné à être présenté aux commanditaires, et probablement à Louis XV lui-même. Château de Versailles MV 5037, INV. DESS 729.

**Figures 70 a-b** - Coupes transversale et longitudinale « au droit de » ? La légende est : « *Elévation du fond de la salle des commedies de fontainebleau* » Probablement projet de présentation, 1724-1725. Agence Robert de Cotte, BNF Estampes Ve 26p. folio 43 recto et verso.

**Figures 71 a-b** - Dessin/plan / etc. contractuel. *Salle des comédies domestiques du Louvre par Le Vau, coupe longitudinale « Profil de la Salle des Comédies etc. arrêté par nous surintendants etc. », daté et signé.* BNF Estampes Papiers Robert de Cotte, ratifiée au verso le 10 janvier 1660, BNF Estampes HA- 18 (A, 1) -FT 4.

**Figure 72** - Dessin d'exécution pour les plafonds d'un décor des Menus par Slodtz, que j'ai identifié aux Archives Nationales. Mine noire, et plume encre noire. Archives Nationales, Cartes et Plans NIII Seine et Marne; 91, 14.

**Figure 73 a-c** - Croquis en marge du *Mémoire* pour les machines du Théâtre de la Reine, par Pierre Boullé "Memoire des Ouvrages de charpente Pour les bois a machines de la comédie Detrianon année 1779" O/1/3059; 145.

**Figure 74** - Dessin d'exécution pour des transformations de la charpente sur l'aile de la comédie à Fontainebleau, daté du 26 juin 1754 et signé par Gabriel, avec explication des travaux à faire (en vue des agrandissements de la scène prévus pour le cycle du Voyage de l'automne) O/1/1438.

**Figure 75 a-c** - Dessin d'exécution.

Rideau de fond du Temple de Minerve par Slodtz; le motif réapparaît sous les couches du rideau conservé (Photo D. Lauvernier). BNF Opéra, ESQ 18.

Cependant le dessin comporte des annotations de plusieurs mains, pour la légende et les cotes, les motifs, et postérieures à l'exécution, la référence de stockage (lettre majuscule) et la localisation « à Choisy »)

Pour un décor de scène, le terme actuel est maquette plane, opposé à maquette construite (« modèle » dans la terminologie de l'ancien Régime et des archives).

**Figures 76 a-b** - Dessin d'exécution ? pour le décor d'*Athalie* 1770 par Demachy, en vue perspective avec une notation sommaire de la décomposition en plans et de la dégradation de perspective. Le détail des ornements n'est pas systématiquement figuré, contrairement à un autre dessin conservé. Le traceur de perspective des Menus Sarrazin est noté au revers à la mine noire. Carton R1-17.

**Figures 77 a-b** - Difficulté à trouver un terme approprié pour ce projet de Pâris, décor de *Thémistocle*. Le dessin associe un plan du lieu supposé figuré par la décoration, une plantation du décor, avec légende. Le dessin du fond de la décoration pourrait être confondu avec la maquette plane du rideau de lointain, mais le dessin précédent montre que les deux derniers plans praticables 7 et 8, sont à décomposer. Il ne s'agit pas non plus d'une vue perspective de la décoration. Vol. 483, 223.

**Figures 78 a-b** - Deux maquettes de costumes pour Fontainebleau 1763 et Versailles 1770, dessins d'exécution à la plume avec description des tissus etc., ratures. En fait, soit destinés à l'atelier des tailleurs, soit destinés à être présentés lors des réunions de travail de l'Intendance des Menus déterminant quels costumes devaient être faits à neuf et quels devaient être réemployés et remis à neuf. BNF

Opéra D216.

**Figure 79** - Dessins de décorations signés par P.A. Pâris et validé par La Ferté « *bon pour être exécuté pour le voyage de Fontainebleau ce 1<sup>er</sup> 7<sup>bre</sup> 1783* ». A la fois dessin contractuel et dessin d'exécution. Besançon col. Pâris. Vol.483, n°7.

**Figure 80** - Autre dessin de même nature par P.A. Pâris; les lavis servent de référence pour l'exécution, Vol.483, n°49.

**Figure 81** - Relevé de 1676 par François d'Orbay, détail : « *Profil de la salle de commédye et passage au-dessoubz* ». Le soin apporté au dessin aquarellé, avec ses détails, laisse supposer une commande de l'entourage royal. Archives Nationales, Cartes et Plans. VA LX n°10.

**Figure 82** - Relevé légendé (les légendes sont perdues) des Tuileries, signé et daté du 8 novembre 1700 par Antoine Desgodets. « Plans du Palais des Tuileries » - « Plan du premier Etage » - « Plan du rez de chaussée » - « Plan des offices sous le rez de chaussée ». Archives Nationales, Cartes et Plans. VA LIX n°10.

**Figures 83-a-b-c** - Relevé d'un bâtiment existant. Salle des Machines environ 1er tiers du XVIIIème siècle. Soit une série de relevés en vue de travaux ultérieurs lors de la reprise du bâtiment par les Menus (attestation d'un tel relevé dans les archives), soit relevé d'un élève architecte, les ordres de la Salle étant des modèles. Noter le caractéristique fil à plomb. Archives Nationales, Cartes et Plans, AN VA LIX, 28-34.

**Figures 84 a-b** - Exemples d'un relevé analogue pour le Teatro della Fortuna à Fano, à main levée, vraisemblablement lié à des travaux postérieurs à 1719, Fano Biblioteca Federiciana inv. SM B/4/18 et 14.

**Figure 85** - Plan de distribution (d'emménagement) . Plan de distribution des loges de la salle de Fontainebleau. Archives Nationales, O/1/1438, 76.

**Figures 86** - Relevé de la disposition des sujets au Grand Théâtre par Métoyen, membre de l'orchestre. Probablement destiné à l'administration des Menus Plaisirs et aux commanditaires (Premier Gentilhomme en charge, La Ferté, etc.). Bibliothèque de Versailles.

**Figures 87 a-b** - « *Plan a Réz de Chaussée de l'hotel des Menus Plaisirs du Roy a Fontainebleau* »

et « *Coupe sur la ligne L M du Plan* » Archives Nationales, Cartes et Plans NIII Seine et Marne 90, 4 et 3.

**Figures 88 a-b** - Planches pédagogiques ; Jean du Breuil et *Encyclopédie*.

**Figure 89** - Décor du *Temple de Minerve* 1754 pour Fontainebleau, exposé à Trianon, avant la restauration de 2015.

**Figure 90** - Châssis de décoration (ou Feuille de décoration) du *Temple de Minerve* - Photo D. Lauvernier.

**Figure 91** - Revers de décors sur la scène de Trianon.

**Figures 92 a-d** - Exemples de ferrures du XVIIIème siècle, fonds des Menus Plaisirs, Fontainebleau — Trianon - Photo D. Lauvernier.

**Figures 93 a-c** - Marouflage des revers de châssis, avec inscriptions (*Temple de Minerve* , nuages de *Dardanus*) Photos D. Lauvernier.

**Figures 94** - Détail de réemploi *Temple de Minerve*, rideau de lointain. Photo D. Lauvernier.

**Figures 95 a-b** - Tableau de coloris et détail d'architecture en trompe-l'œil, *Temple de Minerve*, Photos D. Lauvernier.

**Figures 96 a-b** - Détail de peinture du *Déserteur*, Fontainebleau (Photo D. Lauvernier), et Détail d'un élément de décor pour *Thésée*, Slodtz BNF Opéra, ESQ [18].

**Figures 97** - Rideau de *Zémire et Azor* pour la Comédie de Versailles, Coll. Musée de Fontainebleau.

**Figures 98 a-b** - Frises, pont des cintres et plafond du *Temple de Minerve* à Trianon. Photos D. Lauvernier.

**Figures 99 a-b** - Châssis à brisure, *Temple de Minerve* (Photo D. Lauvernier) et *La Rosière* (Fontainebleau).

**Figure 100** - Vestiges de la machinerie du théâtre de Châtellerault, années 1830-1840. Photo D. Lauvernier

**Figures 101 a-b** - Projet de Salle Pour le Duc de Lorraine à Nancy, Francesco Galli Bibiena 1708 NY coll. du Metropolitan Museum DP820197 et DP280189. La machinerie est bien proche de celle du XIX<sup>e</sup> siècle. Rien n'évoluera plus en 150 ans.

**Figures 102 a-c** - Mâts plantés sur les scènes de Trianon et Compiègne. Film *Molière* et Photo D. Lauvernier.

**Figures 103 a-b** - Châssis de terrain pour *La Caravane du Caire*, Fontainebleau , Photo D.Lauvernier.

**Figures 104 a-b** - Lit de gazon, Fontainebleau.

## **b) Les dessins de décorations**

**Figure 105** - Esquisse Slodtz, châssis d'architecture pour *Acis et Galatée*, plume. BNF Opéra, ESQ [18.

**Figure 106** - Esquisse Slodtz, châssis d'architecture pour le *Temple de Minerve*, mine. BNF Opéra, ESQ [18

**Figure 107** - Esquisse Slodtz, demi-rideau de lointain pour le *Temple de Minerve*, mine. BNF Opéra, [ESQ 18

**Figure 108** - Esquisse Slodtz, châssis de Désert pour *Thésée*, lavis d'encre. BNF Opéra, ESQ [18.

**Figure 109** - Esquisse Slodtz, châssis de Forêt, lavis d'encre. BNF Opéra, ESQ [18.

**Figure 110** - Esquisse Slodtz, châssis de Navire pour un Port, lavis d'encre. BNF Opéra, ESQ [18.

**Figure 111** - Esquisse Slodtz en couleurs, ferme N°5 pour la Prison de *Dardanus*. BNF Opéra, ESQ [18.

**Figure 112** - Esquisse à la gouache par Pâris pour le Trône de *Didon*. Vol. 483, 49.

**Figure 113** - Esquisse Slodtz, châssis d'architecture en Tombeaux pour *Sémiramis*, mine, cotes et an-



notations à la plume. BNF Opéra, ESQ [18.

**Figure 114** - Plantation commentée pour l'action du *Déserteur* coll. Pâris. Vol. 483, 217.

**Figure 115** - Décor de la tragédie *Numitor* pour Fontainebleau, coll. Pâris. Vol. 483, 68.

**Figures 116 a-b** - Décor pour *Athalie* Versailles 1770 par De Machy, avec légende de la main de Pâris. Carton R1-17; Vol.453 n°52.

**Figures 117 a-b** - Projet de Pâris, décor de *Thémistocle*. Le dessin associe un plan du lieu supposé figuré par la décoration, une plantation du décor, avec légende. Le dessin du fond de la décoration pourrait être confondu avec la maquette plane du rideau de lointain, mais le dessin précédent montre que les deux derniers plans praticables 7 et 8, sont à décomposer. Il ne s'agit pas non plus d'une vue perspective de la décoration. Vol. 483, 223.

**Figures 118 a-b** - Décor à la Salle des Machines (BNF Opéra, Réserve) et à une Salle qui serait celle du Petit Bourbon (Archives Nationales, coll. Lévêque, O/1/3241, fol. 21 a.

**Figure 119** - Théâtre du temps de Louis XIV, non identifié, Archives Nationales, coll. Lévêque, O/1/3240, 51.

**Figure 120** - *La Princesse de Navarre* à Versailles, 1745, Musée du Louvre, Arts Graphiques, 25252 recto.

**Figures 121 a-b-c** - Vue perspective par Moreau de la salle avec la décoration du dernier acte d'*Athalie* 1770, et l'action scénique, en vue d'une probable publication gravée, Château de Versailles, INV. Dessins 1214. La gouache par Cochin d'une représentation au théâtre de l'escalier des Ambassadeurs, tout aussi précise, offre par contre une perspective panoramique. Ottawa, National Gallery of Canada, n°41953, à comparer avec celle de la Cortina à Vienne. Österreichische Nationalbibliothek, gravure de Frans Geffels.

**Figure 122** - Bal du May à Versailles dans la Salle de Comédie, avec les décorations dans la salle et sur la scène, 1763. Gravure de commémoration.

## **Partie 1, Sous-partie II, Chapitre 1 :** **EXAMEN CRITIQUE DE L'EXISTANT**

**Figure 123** - Capture d'écran : saisie de la base de données.

**Figure 124** - Capture d'écran : saisie de texte d'archives.

### **Commentaire critique sur les numérisations de sources iconographiques**

**Figures 125 a-b** - Photographies du Plan de la Paix Musée du Louvre, Recueil du Louvre T. I, f°21. (D. Lauvernier) et du Plan THC2 (Photo Stockholm, National Museum).

**Figures 126 a-b-c** - Photographies d'une esquisse Slodtz pour un salon de brèche violette (Archives Nationales Cartes et Plans, NIII Seine et Marne 91, N°14; Photo D. Lauvernier) comparées aux photographies numériques Gallica des Esquisses Slodtz BNF Opéra ESQ [18].

### **Commentaire critique sur les Modèles 3D de Salles de la Cour**

**Figure 127** - Gouache d'une représentation au théâtre de l'escalier des Ambassadeurs par Cochin, Ottawa, National Gallery of Canada, n°41953.

**Figures 128 a-f** - Restitutions des plans du théâtre de l'Escalier des Ambassadeurs par Jean-Claude Le Guillou, *Versalia* 2016 p.161-163, et restitutions 3D par Hubert Naudeix, *Architectures de théâtre à Versailles* p.52-71.

**Figures 129 a-c** - Comparaison du modèle 3D des dessous du théâtre de l'Escalier des Ambassadeurs p.52 et des dessous et cintres de Gripsholm (Photos D.Lauvernier).

**Figures 130 a-b** - Plans projetant la suppression du théâtre de Bellevue et coupe du volume du théâtre O/1/1533, 213.

**Figures 131 a-b** - Coupe du théâtre de Bellevue, Bibliothèque de l'Institut, ms. 1043 n°10.

**Figure 132** - Restitution du théâtre de Bellevue par Franck Devidjian *Versalia* 2016 p.154 fig.11.

**Figure 133** - Salle du Manège en 1745 pour le Bal paré Musée du Louvre, Arts Graphiques, 25251 recto.

**Figures 134 a-b** - Restitutions 3D de la Salle du Manège en 1745 pour le Bal paré par Hubert Naudex, *Architectures de théâtre à Versailles* p.102-105.

**Figures 135 a-b** - Restitution 3D de la Salle de la Comédie de la Cour des Princes sous Louis XIV par Marlène Faure, BNF Estampes Fol. Va 78 (E. 6) (Loge Louis XIV) *Architectures de théâtre à Versailles* p.26-27.

**Figures 136 a-e** - Restitution 3D de la Salle de la Comédie de la Cour des Princes sous Louis XV par Marlène Faure Archives Nationales, O/1/1788/2, 36, *Architectures de théâtre à Versailles* p. 28-29.

**Figures 137 a-d** - Restitution 3D de la Salle de la Comédie de l'Aile Neuve par Marlène Faure *Architectures de théâtre à Versailles* p.30-49.

**Figures 138 a-b** - Restitutions 3D de la Salle du Grand Théâtre en 1770 pour le Festin royal par Marlène Faure *Architectures de théâtre à Versailles* p.118-121.

**Figures 139 a-f** - Restitution 3D de l'Opéra Ducal de Nancy par Eduardo Francisco Durão Antunes, *Ópera do Tejo - Investigação e reconstituição tridimensional*, 2015.

**Figures 140 a-e** - Restitution 3D de l'Opéra Ducal de Nancy par D. Lauvernier, dont simulation du passage des décorations par l'arrière-scène et le portique.

**Figures 141 a-b** - Restitution 3D d'un Théâtre d'Anvers en 1711 par Th. De Paepe in Eduardo Francisco Durão Antunes, *Ópera do Tejo - Investigação e reconstituição tridimensional*, 2015.

## Partie 1, Sous-partie II, Chapitre 2 :

### MÉTHODOLOGIE POUR LE TRAITEMENT DE SOURCES EN VUE DE LA MODÉLISATION

#### Différents procédés de modélisation avec exemples

**Figure 142** - Capture d'écran : Modélisation 3D de *La Tour Enchantée* au Grand théâtre de Versailles en 1770, à partir des archives, *Mémoire* de peinture de Boquet O/1/3029/A; 313.

**Figures 143 a-b-c** - Extrusion 3D du plan de distribution des loges de la salle de Fontainebleau. Archives Nationales, O/1/1438, 76.

**Figures 144 a-c** - Extrusion 3D du plan du Pont de la Paix.

**Figures 145 a-b** - Extrusion 3D de la Salle des comédies domestiques du Louvre à partir d'un relevé du bâti du XVIII<sup>e</sup> siècle BNF Estampes Robert de Cotte H.184940-184941.

**Figures 146 a-c** Extrusion 3D de la Salle des Machines à partir des relevés VA LIX - 28-34 "*Desseings Et Etudes de la Salle des Machines a Paris 11 Desseings plans ou profils*".

**Figures 147 a-c** - Extrusion 3D des planches d'un théâtre par Andrea Pozzo *Perspectiva pictorum et architectorum*, figura 72 *De Theatris Scenicis - De i Teatri Scenici*, Rome, 1693.

**Figure 148 a-c** - Relevés archéologiques de la scène du théâtre de Ludwigsburg par Emmanouil 1990 in *Das Schlosstheater Ludwigsburg*, Berlin 1994, Gesellschaft für Theatergeschichte, Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg Monografien Band 1, p.56 - exemple d'un document indispensable à une restitution 3D scientifique.

**Figures 149 a-b** - Maquette blanche du Grand Théâtre disposition de 1770, rendu par défaut sous 3DS Max.

**Figures 150 a- d** - Maquette blanche du Grand Théâtre disposition de 1770, essais de rendus sous 3DS Max.

**Figures 151 a-d** - Maquette virtuelle à partir des dessins de décorations du *Temple de Minerve*, BNF Opéra ESQ [18].

**Figure 152** - Colorisation des dessins, montage d'une esquisse colorisée des Slodtz pour une Forêt BNF Opéra ESQ [18 et d'un fond de Pâris Vol. 483, 7, gouaché, étalonnage des couleurs sous Photoshop.

**Figures 153 a-b** - Traitement des vestiges par restauration virtuelle pour un châssis de nuage de *Dardanus*.

**Figures 154 a-b** - montages *La Caravane du Caire* et *Richard Cœur de Lion*, Pâris Vol.483, 340 et 483, 347 - vestiges de Fontainebleau.

**Figures 155 a-f** - Reconstitution du décor du *Déserteur* à partir des vestiges et du projet Pâris Vol. 483, 217: préparation des objets 3D et des textures.

**Figures 157 a-b** - Reconstitution du décor du *Déserteur* à partir des vestiges et du projet Pâris : deux hypothèses de restitution: - Avec tous les châssis de paysage conservés - Et avec les châssis authentifiés et les maquettes.

**Figures 158 a-b** - Comparaison du décor exposé en 2005 à Fontainebleau dans l'Aile du Primatee et de la restitution virtuelle sur la scène de la Salle de la Comédie.

## Le traitement des Maquettes de Costumes

**Figures 159 a-d** - Echantillons de tissus pour l'Opéra, coll. BNF Opéra, Réserve.

## Rendu et Interactivité : Parcours immersif et interface d'interaction

**Figures 160 a-b** - Visualiser avec Navisworks en cours de modélisation sous 3DS - Salle des Comédies domestiques au Louvre.

**Figures 161 a-e** - Visualiser avec Navisworks en cours de modélisation sous 3DS Max, Grand Théâtre 1770.

**Figure 162** - Exemple de planche / poster illustrant la méthode.

**Figure 163** - Vidéo calculée à partir du modèle 3D de *Thésée*, Acte I, *Le Temple de Minerve*, sous 3DS Max.

**Figures 164 a-b** - Simulation d'un compositing, danseuse insérée dans le modèle 3D de Fontainebleau. Catherine Turocy dansant masquée dans *Zélindor Roi des Sylphes*.

**Figure 165 a-b** - Musée virtuel des décorations, serious game pédagogique testé à la Fête de la Science 19-22 novembre 2009, Caen.

**Figures 166 a-b** - Panorama à 360° pour visualisation immersive Samsung Gear VR, image calculée sous 3DS Max, Teatro Colonna.

**Figures 167 a-b** - Panorama à 360° pour visualisation immersive Samsung Gear VR, image calculée sous 3DS Max, Salle des Comédies domestiques du Louvre.

**Figures 168 a-b-c** - Panorama à 360° pour visualisation immersive Samsung Gear VR, image calculée sous 3DS Max, *Thésée* dans le *Temple de Minerve* restitué, Fontainebleau, vue depuis l'orchestre; Grande salle de Le Vau au Louvre, vue depuis la place orientale; Grand Théâtre 1770, vue depuis l'avant-scène.

**Partie 2, Sous-partie I,**  
**Les SALLES intérieures sous le règne de Louis XIV**

**Chapitre 1 : LES SALLES RÉALISÉES**

**La Salle des Machines**

**Figures 169 a-b** - Salle des Machines, plans Le Vau. Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX n°9 et O/1/1683, 292.

**Figures 170 a-b** - Salle des Machines, l'intérieur vu de la scène, Archives Nationales O/1/3240 p.29b et BNF Opéra de Paris, Réserve.

**Figure 171 a-c** - Salle des Machines, 2 variantes du croquis du Bernin, manuscrits Chantelou, Paris, Institut.

**Figures 172 a-b** - Salle des Machines, vues de l'intérieur, Stockholm, National Museum, THC 8893 et 8894.

**Figure 173** - Salle des Machines, plan, Stockholm, National Museum, THC 8503.

**Figure 174** - Salle des Machines, plan Desgodets 1700, Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX n°10.

**Figures 175 a-b-c** - Salle des Machines, variantes du plan Desgodets, BNF Estampes Va 419 (J, 4) H184981 et H184982, et BNF Opéra.

**Figures 176 a-b-c** - Salle des Machines, BNF Opéra, Réserve.

**Figures 177 a-b** - Salle des Machines, Plan et coupe Servandoni, Stockholm, National Museum THC 8515, 8516.

**Figures 178 a-g** Salle des Machines, Relevés Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX - 28-34 "*Desseings Et Etudes de la Salle des Machines a Paris II Desseings plans ou profils*".

**Figures 179 a-c** - Salle des Machines, aménagement de la scène, XVIII<sup>e</sup> siècle, Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX.

### La Salle de Saint-Germain en Laye

**Figure 180** - Saint-Germain en Laye, salle version 1. BNF Estampes Va 448 e (et non a) t.2.

**Figures 181 a-b** - Saint-Germain en Laye, salle version 2. BNF Estampes Va 78 c (et non a) t.2, cf. Archives nationales, O/1/1721.

**Figures 182 a-b** - Saint-Germain en Laye, salle version projetée par Mansart. BNF, Estampes, Robert de Cotte, RESERVE HA-18 (C, 13)-FT 6.

### La Salle des Ballets dite de Flore

**Figures 183 a-e** - Salle des Ballets de Flore; Pavillon de Flore, Blondel *Architecture*, gravures de Marot. Etat du Pavillon au XIX<sup>e</sup> siècle avant démolition.

**Figure 184** - Salle des Ballets de Flore, plan Desgodets 1700, Archives Nationales, cartes et Plans Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX n°10.

**Figure 185** - Salle des Ballets de Flore. Variantes du plan Desgodets 1700, BNF Estampes Va 419 (J, 4) H184981 et H184982.

### La Salle des Comédies Domestiques

**Figures 186 a-b** - Salle des Comédies du Louvre, projet au nord-ouest. Louvre, Arts Graphiques, Recueil du Louvre t. I, fol.3.

**Figure 187** - Salle des Comédies du Louvre, projet non daté et inédit, Louvre Arts Graphiques, Recueil du Louvre t.I.

**Figures 188 a-b-c** - Salle des Comédies du Louvre, projet définitif, Louvre Arts Graphiques, Recueil du Louvre t.I, fol. 12 et 30.



**Figures 189 a-b** - Salle des Comédies du Louvre, plan du National Museum, Stockholm, NMH CC 180 plan inédit provenant de la Collection Cronstedt,

<http://emp-web-84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=141745&viewType=detailView>.

**Figure 190** - Salle des Comédies du Louvre, projet ratifié BNF Estampes Papiers Robert de Cotte, ratifiée au verso le 10 janvier 1660, BNF Estampes HA- 18 (A, 1) -FT 4.

**Figures 191 a-c** - Salle des Comédies du Louvre, Restitution 3D.

## **Partie 2, Sous-partie I, Chapitre 2 :**

### **QUELLE GRANDE SALLE POUR LES PALAIS DU PRINCE ?**

#### **La Grande Salle de Le Vau au Louvre**

**Figure 192** - Plan du Pont de la Paix Musée du Louvre, Recueil du Louvre, I, Folio 21.

**Figures 193 a-b** - Anonyme, premier plan pour le "grand dessein" sous Henri IV [1594], BNF., Est., Rés., Ve 53i, Destailleur 147 ; le Grand Dessein, château de Fontainebleau.

**Figure 194** - Montage photographique des deux salles du Plan du Pont de la Paix

**Figures 195 a-d** - Le Louvre avant la modification de l'aile sud du quadrilatère : Vue de Paris depuis le Pont royal dessinée et gravée par Nicolas Pérelle, éditée par Jean Mariette; la Galerie reliant les Tuileries au Louvre, gravure de Jean Marot; Van-der-Meulen, Louis XIV traversant le Pont-Neuf vers 1666, Huile sur toile d'Adam Frans Van der Meulen, Musée de Grenoble.

**Figure 196** - Vue vers l'ouest depuis l'emplacement de la Grande Salle, et vers la Grande Salle depuis l'allée d'entrée orientale de la Cour. Photos D. Lauvernier.

**Figures 197 a-c** - Restitution 3D de la Grande Salle.

## La Grande Salle de Le Vau à Versailles

**Figures 198 a-e** - Plan de Le Vau pour la Salle de Versailles Stockholm National Museum THC2. Vue du château de Versailles sur le parterre d'eau vers 1675, École française, XVII<sup>e</sup> siècle. Château de Versailles, MV727; Vue du château et des jardins de Versailles, prise de l'avenue de Paris, par Pierre Patel, 1668, MV 765.

## La Salle des Ballets à Versailles après Le Vau d'Orbay: Vigarani, Mansart

**Figure 199** - Projet pour une Salle des Ballets au Sud. Estampes, FOL-VA-217 (E), FT 4-VA-419 (J, 2), FT 4-VA-419 (J, 2).

**Figures 200 a-b** - Projet de Carlo Vigarani. Archives Nationales VA 63 n°29 daté du 17 janvier 1685.

**Figure 201** - Projet de Carlo Vigarani. BNF Estampes

**Figures 202 a-b** - Projets de Mansart. BNF Estampes H 186514 et Archives Nationales VA/LXIII n°6.

## Les petites Salles de Comédie

### La Salle de la Comédie de la Cour des Princes

**Figure 203** - Salle de la Comédie, Versailles, situation et plan O/1/1766/2, 1.

**Figures 204 a-b** - Salle de la Comédie, Versailles, Plans Agence Robert de Cotte, BNF Estampes, B.9727.

**Figure 205** - Salle de la Comédie, Versailles, projet d'extension de la scène, O/1/1788.

**Figures 206 a-d** - Salle de la Comédie Versailles après l'agrandissement de la scène en 1763, Plan Métoyen, Bibliothèque de Versailles Plan Slotz, BNF Opéra ESQ [18, Coupes Pâris pour un décor., Carton R I, 48 et 14.

## Comédie de Trianon

**Figures 207 a-c** - Salle de Trianon sous Louis XIV, Agence Robert de Cotte BNF Estampes. 2552, B9730, B9731, B.1140.

## Fontainebleau

**Figures 208 a-b** - Fontainebleau, Plan de la salle de la Comédie en 1682, Archives Nationales Cartes et Plans NIII Seine et Marne. N/III Seine et Marne, pièce 5 "*Plan du premier estage du chateau de Fontainebleau, fait ce 11 Juillet 1682*", "*Salle de la Comedie*", "*Théâtre*"; N III Seine et Marne n°89 pièce 1, "*Plan du principal estage de Fontainebleau*".

**Figures 209 a-c** - Projet pour une salle de Comédie à Fontainebleau, avant 1724 ? Agence Robert de Cotte BNF, Estampes RESERVE HA-18 (C, 10) -FT 6.

**Figures 210 a-b** - La salle de Comédie à Fontainebleau, 1724 BNF Estampes Ve 26 p (Destailleurs Départements t. XI, fol. 43, n° 2340 recto), et 1753, O/1/1438, 1 .

**Figures 211 a-b** - La salle de Comédie à Fontainebleau, 1764 O/1/1438, 68 et 71.

**Figures 212 a-d** - Les balcons extérieurs de circulation de la salle de Comédie à Fontainebleau, Archives Nationales, O/1/1438, 30; Musée Marmottan 1062.

**Figure 213** - La salle de Comédie à Fontainebleau, Salon sur la scène. Bibliothèque de Besançon, fonds Pâris, Carton C, N°98.

## Choisy

**Figures 214 a-c** - Le théâtre de Choisy, Fonds Slodtz ESQ 18 et plans par Gabriel; O/1/1343, 463.

## Théâtre de marionnettes ou Modèle de théâtre ?

**Figure 215** - Théâtre sur socle, Carlo Vigarani, Archives Nationales, Coll. Lévêque. Cartes et Plans /O/1/3238, 71a.

## Le Grand Théâtre du Manège

**Figures 216 a-d** - Incendie de la Grande Ecurie, BNF Estampes Va 78 f+, T.I ; cf . le tableau du Musée Lambinet à Versailles.

## Les Théâtres démontables de plein air

**Figures 217 a-b** - Théâtre de maisons de bois, coll. Pâris, Carton RI, 42.

**Figure 218** - Théâtre de maisons de bois, coll. Pâris, Vol.483, 22.

**Figures 219 a-j** - Théâtre de la Grande maison de bois, coll. Pâris, Carton R1, 19 ss., Vol.483, 315.

**Figures 220 a-j** - Théâtre de la Grande maison de bois, détails de l'assemblage, coll. Pâris, Vol.483, 319.

**Figures 221 a-c** - Théâtre de la Grande maison de bois, photomontages des plans et coupes, coll. Pâris, Vol.483 319 et 315 et Carton RI.

**Figures 222 a-c** - Théâtre de la Grande maison de bois, photomontages avec la Salle des Notables, coll. Pâris, Carton RI, 20, Carton S II, 1.

## ***Sous-partie III : Les machines et dispositifs scéniques***

### **Chapitre 1 - MACHINES "BAROQUES": FRAGMENTS DE CONNAISSANCES**

**Figures 223 a-b** - La scène du Teatro Colonna, restitution Elena Tamburini, Sergio Rotondi et Maria Argenti, in *Due Teatri per il Principe* p.397-404.

**Figure 224** - La scène du Teatro degli Intronati, Sienne; Bibl. Ap. Vat., Chigi, PVII 17, c.175.

**Figure 225** - La scène du Teatro de la Pergola, Florence.

**Figures 226 a-b** - La scène du Teatro Tordinona, Projet de Fontana d'après C.F. Adelcrantz (Konstakademi Stockholm Inv. no. Ad 22) et Juvarra (Vincennes 114).

**Figures 227 a-c** - La scène de la Salle des Machines pour *Psyché* d'après Desgodets. Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX n°10.

**Figures 228 a- g** - Restitution 3D de la scène de la Salle des Machines pour *Psyché* d'après Desgodets.

**Figures 229 a-m** - Analyse du décor Lavis Coll BNF Opéra de Paris, Réserve.

**Figures 230 a-o** - Jean du Breuil, *La perspective pratique où se voient les beautés et raretés de cette science [...] par un Religieux de la Compagnie de Jésus Troisième et Dernière partie, Traité IV.*

### **Chapitre 2 : LES GRANDS THÉÂTRES**

**Figure 231** - Pâris, détails des machines de la Salle de la Comédie de Versailles, Carton RI, 48.

**Figures 232 a-b** - Pâris, détails des machines du Grand Théâtre, Vol. 483, 217 et Carton RI, 32.

**Figures 233 a-d** - Projets pour un cadre de scène réduit au Grand Théâtre : Plan de l'opéra au niveau de la scène et des premières loges, 1769, archives Nationales V.A./XXIX, n°11 ; plans de Pâris, Carton RI, 35 et 39.

**Figures 234 a-b** - Les machines de Versailles vers 1837, plan et coupe F. Nepveu, Musée du Château de Versailles.

**Figure 235** - Charpente de la Salle des Machines au-dessus de l'Opéra. BNF Estampes, Va 219 fol, mf A 16992.

**Figures 236 a-b** - Charpente de l'Opéra Royal, état actuel. Coupe CAD du Service de l'Architecture, château de Versailles, et photo Photos Patrick Tournebeuf.

**Figure 237** - Opéra Royal, treuils des cintres, état avant la restauration de 1957.

**Figures 238 a-b** - Comparaison de la charpente d'un projet de Nicolas-Marie Potain pour Fontainebleau 1778 BNF EStampes tb1 +rés.fol, fol.65, n+439 avec de celle de l'*Essai* de Boullée (1801) et celle de l'Aile Neuve (1786) Paris Carton RI, 47.

**Figures 239 a-c** - Comparaison de la charpente de Versailles et de celle de l'*Essai* de Boullée (1801).

**Figures 240 a-c** - Charpentes de l'ancien Lusthaus de Stuttgart par La Guépière, Vienne Österr. Bibliothek AZ5039 et de Drottningholm (Photo D.Lauvernier).

**Figure 241 a-c** - Vestiges des dessous de l'Opéra Royal après la restauration du XXI<sup>e</sup> siècle. Photos Patrick Tournebeuf.

## **PARTIE 3: Problématique des lieux du spectacle à la Cour de France**

### ***Sous-Partie 1 : espace du jeu scénique, espace du pouvoir***

#### **Chapitre 1: L'ESPACE DU JEU SCÉNIQUE**

##### **L'espace de jeu du théâtre parlé**

**Figure 242** - Décor de Chambre Verte par les Slodtz, BNF Opéra ESQ [18].

**Figures 243 a-b** - Décor de Salon Louis XIV et de Hameau pour *L'Embarras des Richesses* par Pâris, Vol. 483, 142a.

**Figure 244** - Palmier pour *La Naissance d'Osiris*, Fontainebleau 1754, Esquisse des Slodtz, BNF Opéra ESQ [18].

##### **Public - privé : Les Projets de Pâris pour Versailles**

**Figure 245** - Montage Projet de Pâris pour Versailles Carton S1 N°15 et projet pour le Château de Schlessenheim 1714, BNF Estampes Plan du premier étage, Robert de Cotte 197987.

#### **Chapitre 2 : L'espace palatial du pouvoir monarchique**

##### ***Athalie***

**Figures 246 a-c** - Le Décor du Temple d'*Athalie*, 1770, Coll. Pâris . Vol.453 n°52, dessin avec la mention Machy, et détail du lavis de Moreau le Jeune, Château de Versailles, INV. Dessins 1214.

**Figures 247 a-b** - Le Décor du Temple d'*Athalie*, 1770, Coll. Pâris, Carton R1-18.

## *Sous-partie II - La gestion des espaces ou La course à l'abîme*

### **Chapitre 1 - LA PRÉPARATION DE L'ESPACE**

#### **Les Théâtres de répétition aux Hôtels des Menus**

##### **Hôtel des Menus Plaisirs de Fontainebleau**

**Figures 248 a-d** - L'Hôtel des Menus Plaisirs de Fontainebleau, Archives Nationales N III Seine et Marne 90.

##### **Hôtel des Menus Plaisirs de Paris**

**Figures 249 a-d** - L'Hôtel des Menus Plaisirs de Paris, Archives Nationales N III Seine 848, 7 et 10.

**Figures 250 a-b** - L'Hôtel des Menus Plaisirs de Paris, Archives Nationales N III Seine, comparaison avec la Salle de la Foire Saint-Laurent, Dumont *Parallèle des Plans des plus belles salles ...* 1774.

**Figures 251 a-b** - L'Hôtel des Menus Plaisirs de Paris, projets d'aménagement de loges supplémentaires, Archives Nationales O/1/2812A.

**Figures 252 a-c** - L'Hôtel des Menus Plaisirs de Paris, plan et projets d'agrandissements avec un nouveau théâtre Archives Nationales N III Seine 848.

#### **Les Magasins de décorations**

**Figures 253 a-d** - Le magasin des décorations du Grand Théâtre de Versailles, Archives Nationales, O/1/1767 en date 24 juin 1780, accompagné d'un *mémoire* pour éviter la ruine du magasin; coupe des tablettes pour ranger les plafonds de décorations du Grand Théâtre au Magasin des Sables Pâris Ms 22 p.321, cf. p.320.





**Partie 1 :**  
**Les Sources : Inventaire et traitement**

*Sous-partie I : Etat des Sources  
et classement typologique*



# **Chapitre 1 :**

## **ETAT GÉNÉRAL DES SOURCES DISPONIBLES ET ESSAI DE CLASSEMENT TYPOLOGIQUE D'ENSEMBLE**

### **Typologie des sources**

# Les Registres

*Table des Etats des Menes  
L'annee 1698.*

35	Fete de la Bourdeur	979	18 3
37	Excursions aux Augustins	159	
38	Procession a N <sup>e</sup> Dame	193	8
43	4 <sup>e</sup> Deum Sourdapais	303	
45	fetes Sourdapais	404	7 3
49	fetes Dieu	555	6 6
53	Comedie Le 20 Janvier	3674	2 8
65	Comedie Du 20 <sup>e</sup> Octobre a St-Julien	3059	4 6
71	Comedies a Fontainebleau	24023	5
	S'Il est payé aux menes le 16 <sup>e</sup> de 1697, 1699		900
	e N. f. de la chambre de Paris, voyez ci-dessus		487 10

Figure 1— O/1/2830 Table initiale au  
Registre, 1698.

# Table & Bordereau de la Dépense

faite en l'Argenterie en l'année 1702.

## Argenterie

Page 01	Linge de la Chambre du Roy	6000
5:	Linge de la Chambre de Monsieur	6000
9:	Coffres de la Chambre du Roy	785
11:	Sac de velours	1010
13:	Sac de soie	825
19:	Bois de la Chambre	330
23:	Toilette de la Chambre	2890
	<b>Total</b>	<b>17841</b>

17841: 13

# Table & Bordereau de la Dépense

faite aux Menus Plaisirs en l'année 1702.

## Menus plaisirs

Page 25	Feste de la Chandeleur	1162
27:	Reception aux Augustins & Cedrum pour la victoire remportée en Italie	738
31:	Festes Solennelles	402
35:	Grande & petite fête-dieu	682
41:	Cedrum de la Bataille de Friedlingen	670
43:	Comedies du quartier de Joinville & Versailles	3527
55:	Fortines & Comedies de Fontainebleau	12478
73:	Autour pour Mgr. Le Duc de Bourgogne	1578
75:	Universitaire de Monsieur de France	3294
	<b>Total</b>	<b>32798</b>

32798: 12: 8

Figure 2 - O/1/2833 Table initiale au Register, 1703, séparant encore nettement l'Argenterie des Menus plaisirs.

# Relevé Général du montant des 14 Etats contenus au présent Volume année 1758.

1 <sup>er</sup> Etat	1 <sup>er</sup> Melons d'argent	406..15	
2 <sup>e</sup> Etat	2 <sup>e</sup> Etats du Conseil	2650	
3 <sup>e</sup> Etat	3 <sup>e</sup> Valise de l'oliation	2558	9340..15..96
	<i>Cauxations sur 560<sup>e</sup> volumes</i>	79..2	
4 <sup>e</sup> Etat	4 <sup>e</sup> linge des Chambres	5456..11	
	5 <sup>e</sup> Bains	9871..14..9	
	6 <sup>e</sup> Toilettes	886..9	
	7 <sup>e</sup> Coilles de la Cene	10138	79443..10..5
	<i>Cauxations</i>	980..15..8	
8 <sup>e</sup> Etat	8 <sup>e</sup> Coffres des Chambres	2426..13	
	9 <sup>e</sup> Renouvellement p <sup>r</sup> Madames	9564	
	<i>Cauxations</i>	146..3..8	11840..18..8
9 <sup>e</sup> Etat	9 <sup>e</sup> Logis des brades	570	
	10 <sup>e</sup> Fete de la Chandeleur	3308	
	11 <sup>e</sup> Fetes Solemnelles	1413..6	21194..17..3
	12 <sup>e</sup> Fete Dieu le octaves	14952..10	
	13 <sup>e</sup> Processions	516..8	
	<i>Cauxations</i>	261..13..3	
14 <sup>e</sup> Etat	14 <sup>e</sup> Musique de la Chambre	97200	
	15 <sup>e</sup> Gratifications & Remomp.	38881	
	16 <sup>e</sup> Voitures de la Cour	32041..11..6	
	17 <sup>e</sup> Douze Deuils	9600	
	18 <sup>e</sup> Le Deum Illuminations	5880..9..11	
	19 <sup>e</sup> Renouvellement p <sup>r</sup> M <sup>gr</sup> Le Duc de Bourg.	43072..16	
	20 <sup>e</sup> Depenses p <sup>r</sup> M <sup>gr</sup> Le Duc de Bourgogne	20579..15..3	
	21 <sup>e</sup> Comedies & Concerts	104272..14..1	
	22 <sup>e</sup> Fouritures des P <sup>r</sup> D <sup>r</sup> Ch. C.	24057..14..8	
	23 <sup>e</sup> Depenses dans les Magasins l'impress.	529660..18..7	
	<i>Cauxations</i>	829070..2..4	

# Comedies et Concerte

Etat de la Depense faite en l'extraordinaire des Meures, Plaisirs et affaires de la Chambre du Roy, à l'occasion des Comedies Francoises et Italianes qui ont été representées à Versailles en presence de leuré Majesté et de la Cour, et des Concerte qui y ont été executés, & l'année entiere mil Sept cent cinquante huit.

Aux Comedies François du Roy La somme de quatre mille huit cent quarante trois livres cinq sols, pour la nourriture des acteurs et Actrices de la Comédie française qui ont joué à Versailles vingt six fois dans les pieces dont le détail en cy apres; qui pour les frais à l'occasion des dites vingt six representations s'avoit.

Le 5<sup>me</sup> Janvier 1758.  
Gustave  
A l'impression de Campagne

Ces quarante trois livres dix sept sols, dont quarante dix huit livres et actrices à ses livres pour le service de la Cour, et quarante trois livres dix sept sols pour tout les frais de la representation cy. 171. 7.

Manu 1758  
Expenses pour l'année 1697. 14. 1. 0 sols  
pour l'année 1758.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1758, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1758.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1759, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1759.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1760, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1760.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1761, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1761.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1762, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1762.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1763, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1763.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1764, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1764.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1765, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1765.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1766, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1766.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1767, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1767.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1768, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1768.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1769, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1769.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1770, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1770.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1771, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1771.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1772, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1772.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1773, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1773.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1774, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1774.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1775, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1775.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1776, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1776.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1777, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1777.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1778, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1778.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1779, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1779.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1780, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1780.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1781, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1781.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1782, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1782.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1783, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1783.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1784, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1784.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1785, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1785.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1786, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1786.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1787, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1787.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1788, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1788.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1789, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1789.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1790, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1790.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1791, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1791.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1792, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1792.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1793, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1793.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1794, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1794.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1795, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1795.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1796, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1796.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1797, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1797.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1798, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1798.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1799, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1799.  
Du 1<sup>er</sup> Janvier 1800, jusqu'au 31<sup>er</sup> Decembre 1800.

**Figure 3 - O/1/2866, Table**  
initiale au Registre, 1758.

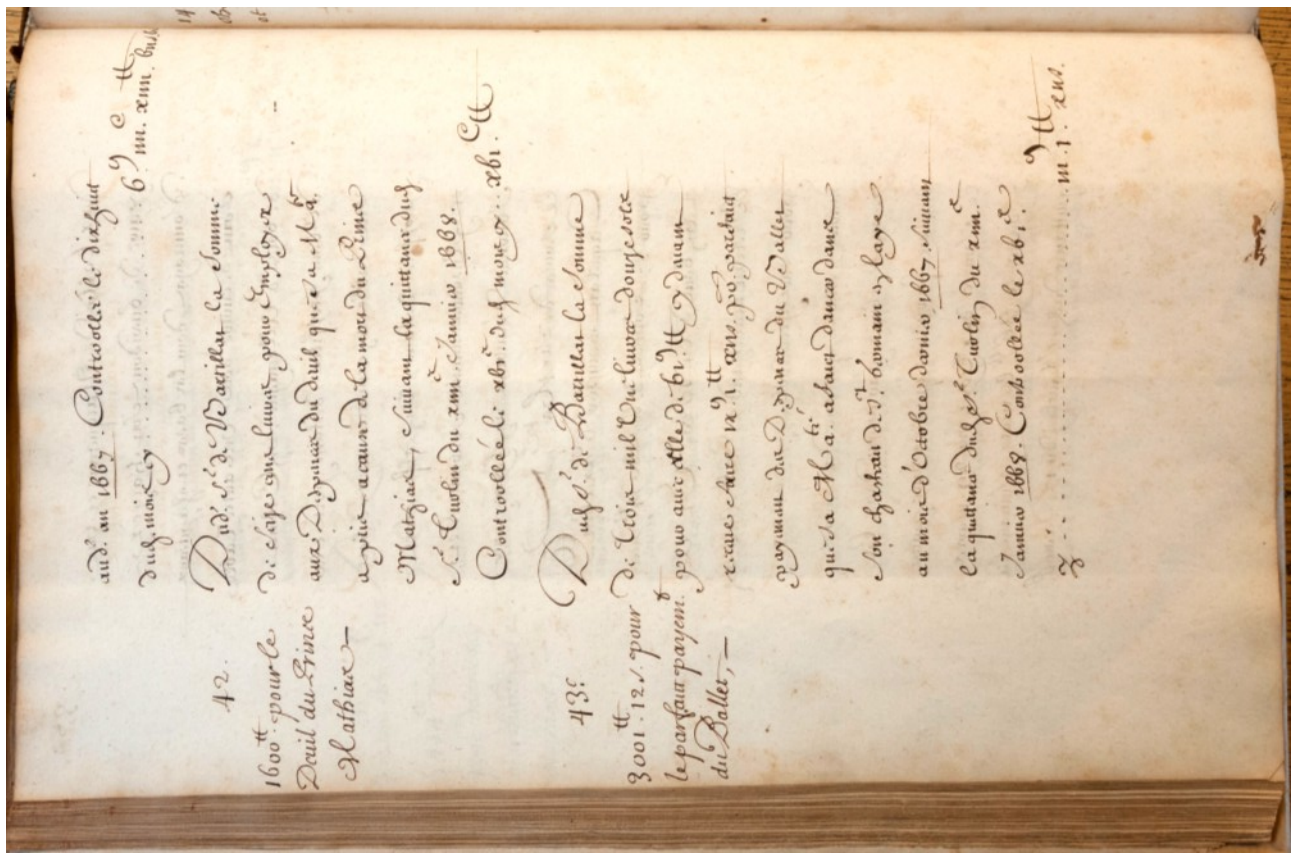
1190	1190: 8 <sup>00</sup> 1691: 9100 Banque de Montpelier	2250:
1200	1200: 1691: 9100 Banque de Montpelier	4500:
1210	1210: 1691: 9100 Banque de Montpelier	685:
1220	1220: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1230	1230: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1240	1240: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1250	1250: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1260	1260: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1270	1270: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1280	1280: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1290	1290: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1300	1300: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1310	1310: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1320	1320: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1330	1330: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1340	1340: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1350	1350: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1360	1360: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1370	1370: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1380	1380: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1390	1390: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1400	1400: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1410	1410: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1420	1420: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1430	1430: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1440	1440: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1450	1450: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1460	1460: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1470	1470: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1480	1480: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1490	1490: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1500	1500: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1510	1510: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1520	1520: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1530	1530: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1540	1540: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1550	1550: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1560	1560: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1570	1570: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1580	1580: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1590	1590: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1600	1600: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1610	1610: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1620	1620: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1630	1630: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1640	1640: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1650	1650: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1660	1660: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1670	1670: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1680	1680: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1690	1690: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1700	1700: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1710	1710: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1720	1720: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1730	1730: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1740	1740: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1750	1750: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1760	1760: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1770	1770: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1780	1780: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1790	1790: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1800	1800: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1810	1810: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1820	1820: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1830	1830: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1840	1840: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1850	1850: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1860	1860: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1870	1870: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1880	1880: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1890	1890: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1900	1900: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1910	1910: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1920	1920: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1930	1930: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1940	1940: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1950	1950: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1960	1960: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1970	1970: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1980	1980: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
1990	1990: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:
2000	2000: 1691: 9100 Banque de Montpelier	2000:

**Figure 4 - O/1/2860, 1734,**  
Registre de quittances.

**Figure 5 - O/1/2825,**  
registre  
incomplet,  
brouillons.



Figure 6— Premier registre conservé, O/1/2815, 1667, mention du Ballet.



1165.	
<i>Suitieme Comedie</i> <i>Le 9 Du Dit</i> <i>Andromaque et Le</i> <i>Pedit.</i>	<i>Seuvieme Comedie</i> <i>Le 14 Du Dit</i> <i>Le mechant et l'ourderie</i>
<i>Aux 30</i> <i>Enuon veau au 24. Soutaine Blons</i> <i>Enuon veau au 24. Soutaine Blons</i> <i>Daguerelle pour 10.</i> <i>20.</i> <i>20.</i> <i>40.</i> <i>Dame de la</i> <i>et Melanie pour 10.</i> <i>20.</i> <i>Accommoder de la Pologne</i> <i>2.</i> <i>2.</i> <i>Accommoder de la Pologne</i> <i>1.</i> <i>Leuon Leuon de</i> <i>Meubant, tout pour 10.</i> <i>21.</i> <i>Leuon Leuon de</i> <i>Leuon Double.</i> <i>2.</i> <i>10.</i>	<i>20.</i> <i>20.</i> <i>40.</i> <i>20.</i> <i>9</i> <i>2.</i> <i>2.</i> <i>1.</i> <i>21.</i> <i>6.</i> <i>2.</i> <i>10.</i>
<hr/> <i>115. 8.</i>	<hr/> <i>211. 16.</i>

Figure 7 - Registre O1/2960, 1747, équivalent aux cartons de pièces justificatives.

# Deuxieme feste Ball et concert du Lamase

Represente'devant clausyesti' et sesvilles le 5. octobre  
1719. a l'occasion de la naissance de monseigneur  
le Dauphin

## Premierement

Aus<sup>r</sup> herbelot & Maiteo

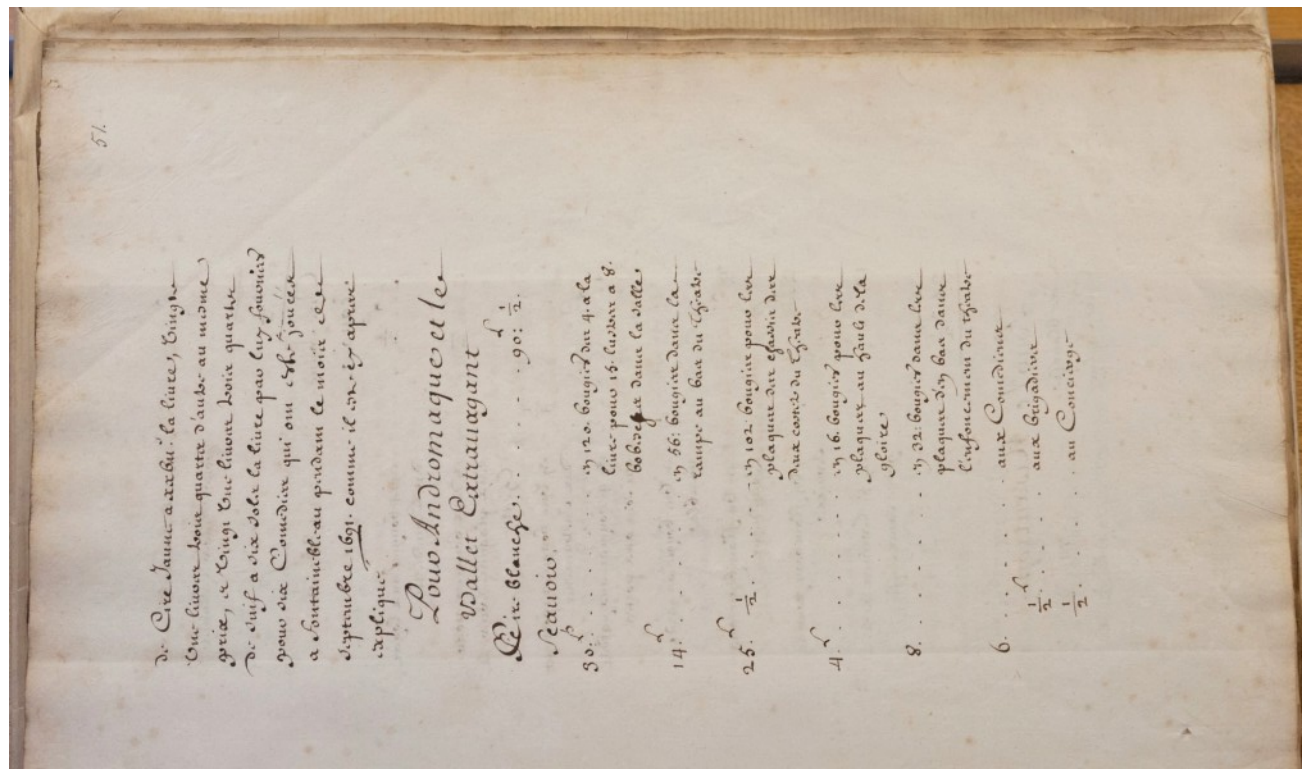
tailleurs taillonue de six cent  
soixante liures huit sols six  
deniers tant pour luy que pour  
les garçons tailleurs et valetains  
qui ont travaillé pendant neuf  
jours pour faire six habits neuf  
premier de marquis de mesme  
plaisirs du roy de soie et soie  
14 habits de drap de soie, et de  
des franges et dentelles aux yeux  
habits des chœurs qui tous par

Auspiciosa le jour de la naissance  
De M<sup>le</sup> Dauphin a raison de 2. chaque  
6000000

## Aus<sup>r</sup> Rance M.

tailleur de soie et de liures  
pour six cents une cent de soie  
a faire pour les convocations qui ont  
travaillé au jour d'aujourd'hui  
raison de 20. les pieces

**Figure 8** - O/1/2858 Registre détaillant les spectacles montés dans la Cour de Marbre 1729, pour célébrer la naissance du Dauphin.



**Figure 9** - O/1/2826 Registre détaillant le luminaire de la salle des Comédies à Fontainebleau, document exceptionnel.

extraordinaire  
menue  
1698

Comedies du quartier  
de Januay  
Etat de la sepence. faile

3674. a. sire. Louis  
entre les mains du  
s. herbes. tresorier  
general des menues

en l'extraordinaire des menues plaitice et assises  
de la chambre du Roy, accuse des comedies representees  
a versailles pendant le quartier de Januay 1698.

L'emicement

Aux comedians La somme de  
vingt centz vingt deux livres  
et condonance qui ont este a  
versailles aux douze comedies  
et petites pieces cy espres  
ordonnees, et pour autres fraict  
ordinairez et extraordinaires  
en la maniere accoustumee,

Sçavoir

Du Januay 1698.

L'homme a bonne fortune

A Dix acteurs et actrices a  
raison de six livres chacun la  
somme de sixante livres ll  
cy . . . . . 60.

Le huit assistance . . . . . 4. 10.  
Trois habits . . . . . 4. 10.  
Pour le louage d'une toilette . 2. 10.  
Pour fraict ordinairez vingt

deux pias eschacun loyge. sy cadit  
somme de . . . . . 10.

Somme totale Cinquit boix au quarant neuf  
livres dix sols neuf deniers

Le pias pour l'indam et combollaw general de l'argentevie  
a dire le 27. may 1698

Controle pour l'indam et Combollaw general  
de l'argentevie a dire menue ce 27 may 1698  
Dames

Vous due de deurer paio de francs esber.  
dit ordon du Roy premier gentilhomme de la chambre  
gouverneur de Paris Controleur auou ordonne la depence  
contenue au present estat qui nous a esté auant nous le  
dixies de la Maistré a la somme de Cinq mil boix esue  
quarant neuf livres dix sols neuf deniers qui sera payee  
aux gratificatives y demonstrees par le Controleur des menues  
d'uo l'indam qu'il faut l'indam et Combollaw pour l'indam  
et Combollaw de l'argentevie a dire menue y annexé, fait  
a Paris ce 31. may 1698.

Le duc de guers

**Figure 10** - O/1/2826 Signature commune à tous les registres et tous les mémoires de frais, du Premier Gentilhomme de la Chambre en charge des Menus et commanditaire.

**Figure 11** - O/1/2830 Frais détaillés pour les comédies à Versailles, 1698.

195.

Cire de ca. teinte.	.....	l. 1/4.
Suif de sd. teinte.	.....	l. 1/4.

**Comedies a Marly**  
 representées par les seigneurs  
 et Dames de la Cour dans  
 l'appartement de S. A. R.

**Scauio**  
 Du 25. fevrier 1727.

**Les sacheux et l'esprit**  
 de Contradiction

**Bougie blanche de S.**  
 a la lune

**Dans le grand cabinet**

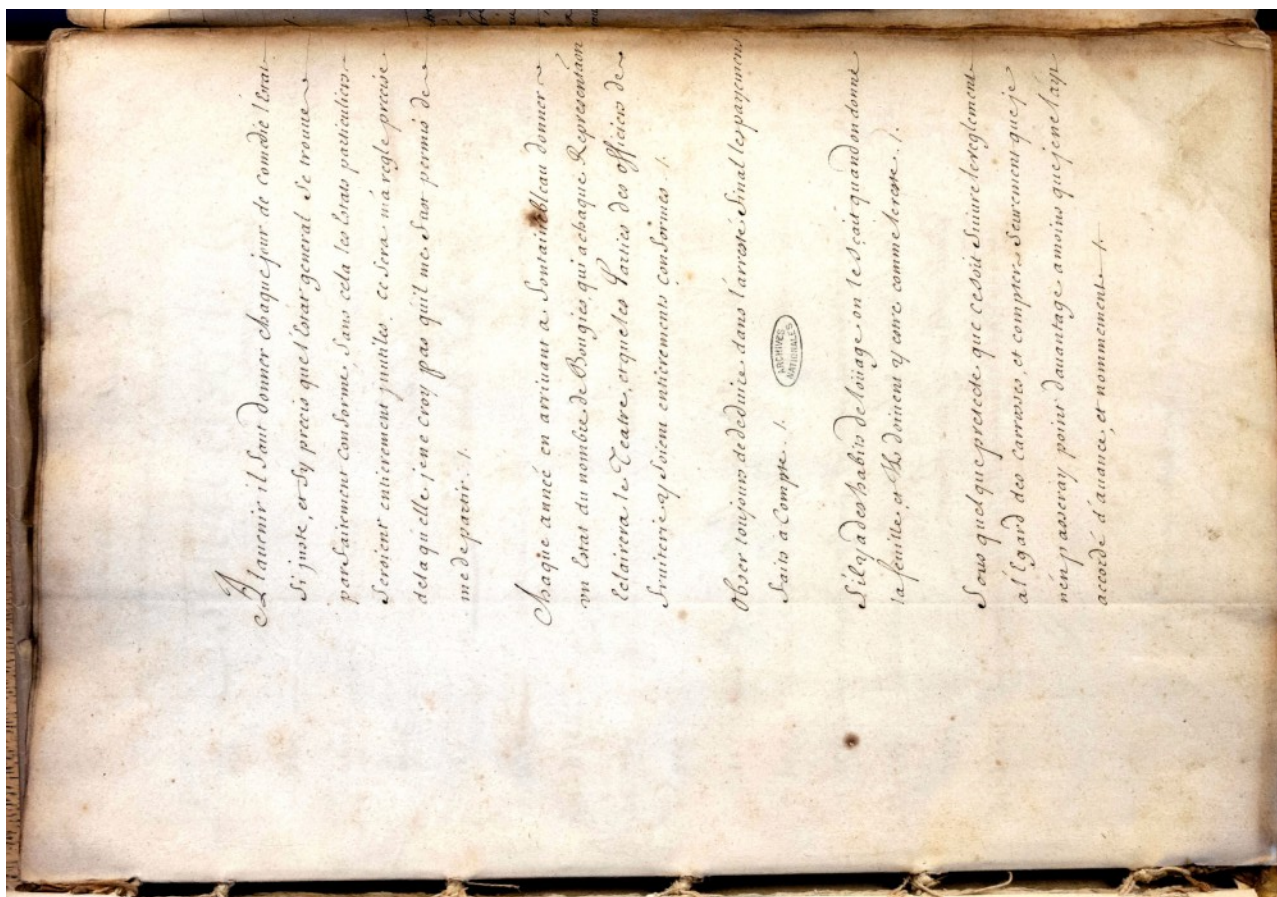
8. bougie pour un lustre a.	.....	l. 3/5.
8. bobes chat.	.....	l. 1/5.
6. bougie pour 6. chandeliers.	.....	l. 1/5.

**Dans la chambre du Lie.**

10. bougie pour un lustre	.....	l. 1/5.
---------------------------	-------	---------

**Figure 12** - O/1/2857A Registre donnant les frais détaillés, notamment pour un théâtre démontable installé au château de Marly en février 1727.

**Figure 13** - O/1/2829 Recommandations en tête du registre pour la gestion comptable des Voyages et spectacles à Fontainebleau (éclairage, voitures, habits de louage etc.). La norme qui consiste à établir un état détaillé pour chaque jour de comédie remonte à cette année 1697.



# Les Pièces justificatives

*Annus 1754*

## Bordereau de la dépense contenue en l'état du voyage

Comédiens François.	1344 <sup>5</sup> ..1..	85
Comédiens Italiens.	9279...6...	85
<u>S. L. Heritier</u>		
Chant symphonie et Danse	70730 <sup>5</sup> ...	85
Supplément du Chant et de la symphonie	9700...	85
Admission à la danse	1296...	85
Représentations à Paris	2232...	85
Déchet des Comédiens	2458...	85
Rouge pour le 8 <sup>e</sup>	744...	85
Solécisme de l'écrite	2092...	85
Loyemens	8729-17	85
Gratifications aux ouvriers &c.	2390...	85
Suites quartes d'Octobre	26120...17...	85
Suites quartes d'Octobre	160...6...	85
S. Delachet maître Cordier	17804...18...	85
M. Ferret fabriqueur de gans	16643...18...	85
M. Kitter in: d'Alippe	14715...10...	85
M. Gaul aussi in: d'Alippe	1491...10...	85
M. G. Gallet m <sup>r</sup> & Gaudier	11807...15...	85
<hr/>		
M. Duverger m <sup>r</sup> de modes	211865...18...	85
M. Platin idem	10120...8...	85
M. Juvet & Faux	5344...10...	85
M. de Brete agaminis	6599...	85
M. de La Roy pour attribues	850...15...	85
M. Ravissé pour attribues	462...	85
M. de Laquet pour attribues	650...	85
M. de Laquet pour attribues	3959...	85
M. de Laquet pour attribues	1068...8...	85
M. de Laquet pour attribues	850...14...	85
M. de Laquet pour attribues	404...	85
M. de Laquet pour attribues	5141...	85
M. de Laquet pour attribues	2754...	85
M. de Laquet pour attribues	2454...10...	85
M. de Laquet pour attribues	7841...10...	85
M. de Laquet pour attribues	1184...8...	85
M. de Laquet pour attribues	78...	85
<hr/>		
	261587=13=11	

Figure 14 - Bordereau de dépense, pour le Voyage à Fontainebleau de 1754. O/1/2995, sans numéro.



Quatre-vingt  
1785.  
Voyage de  
Paris, au  
S. de la Seine,  
Machiniste du Roy.

Extrait des Mémoires de S. Boulton, Machiniste  
du Roy, 2<sup>o</sup> juillet 1785, placés aux Comptes et Comptes  
particuliers en l'honneur pour les Spectacles.

Mémoire de S. Boulton, Machiniste du Roy,  
pour le Comte de Maure & S. de la Seine, par S. Boulton,  
9<sup>o</sup> 2<sup>o</sup> juillet 1785. Comptes de S. Boulton, Machiniste

1785.		
Voyage de Paris	S. Boulton, M <sup>o</sup>	36. 15. 00
S. Boulton, M <sup>o</sup>	De m <sup>o</sup> 9 <sup>o</sup> de juillet	72. 15. 00
Machiniste du Roy	De m <sup>o</sup> 9 <sup>o</sup> 2 <sup>o</sup> 1785	320. 6. 00
295. 1. 00	Total	398. 1. 00
N <sup>o</sup> 630, 651.		

montant à la  
re-bout. a. Paris

Mémoire  
France, 1785.  
N. n. Coi 1788.

7<sup>o</sup> Eau.

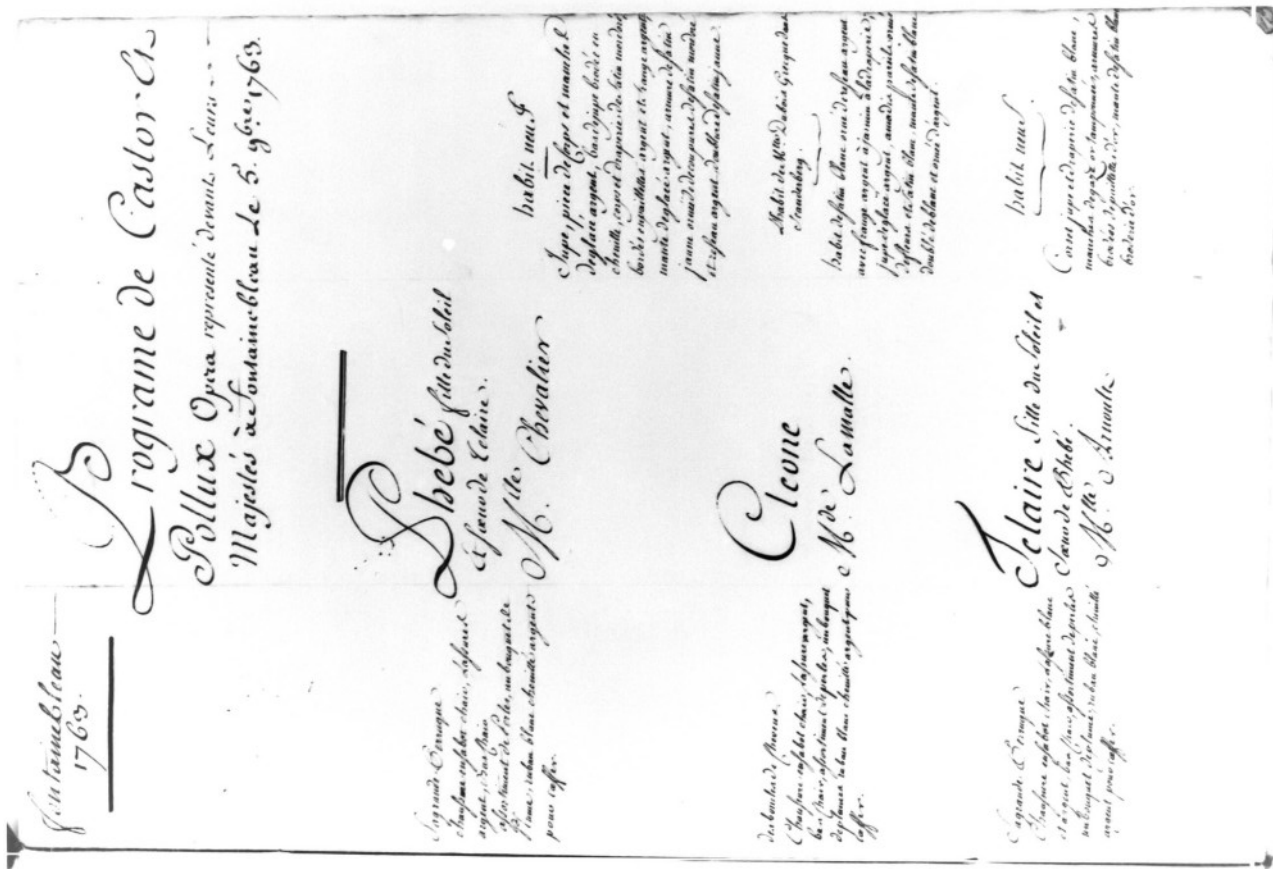
Comédies et Concerts.



Doubles des Siecles justificatives,  
du N. 156 au N. 302.

0130812  
1805

**Figure 15** - Liasse classée avec feuille de couverture indiquant le contenu, pièces numérotées 650 et 651, O/1/3070, Mémoires des frais de l'ingénieur machiniste Boulet, pour les quartiers de juillet et d'octobre 1780.



**Figure 16** - Chemise originale déchirée de la liasse du 7ème Etat Comédies et concerts Doubles des Pièces Justificatives numérotées; 1788, O/1/3081A.

**Figure 17** - Première page du Programme au net de l'opéra de Rameau *Castor et Pollux*, interprètes et costumes, 5 octobre 1763 à Fontainebleau, O/1/3266. Ces pièces complètent la série préservée de pièces préparatoires en O/1/3009.



**Figure 18 a et b** - Extraits des pièces préparatoires aux spectacles du voyage à Fontainebleau en 1763, O/1/3009, sans numéros. La disposition des noms des danseurs sur la page reflète la répartition des rôles et des pas et aiderait à une reconstitution scénique de ces danses. Les annotations en marge demandent également un dispositif scénique et des entrées utilisant les châssis isolés d'arbres dans le décor des Champs Elysées pour les ombres heureuses, Acte IV ou pour les furies sortant des Enfers "*le théâtre le plus grand qu'il sera possible - nous aurons besoin de 3 trappes*", et pour le Finale dans les Planètes "*le théâtre dans toute son étendue*". Document unique, mais qui permet d'attester le soin avec lequel étaient mis en scène les spectacles, et du considérable travail préparatoire réalisé en équipe avec le Maître des Ballet et les Décorateurs - sur une scène de dimensions comparables à celle de Trianon !

**Figure 19** - Extrait des pièces préparatoires aux spectacles du voyage à Fontainebleau en 1763, O/1/3009, sans numéro. Estimation des frais pour les différents chapitres.

Année 1763. *Projet du voyage de Fontainebleau.*

350 Livres chinoises l'un dans l'autre pour les Operas à 500. piece. &c.	105000
Decorations tant celles à faire que les accommodées par estimes.	20000
Comedies françoises pendant toute représentation à 650. par représentation.	7800
Donné pour leur Douceur leur passage comme ils ont été de la Comedie françoise pendant tout le voyage, Environ.	9000
Écritures pour la Douceur, y compris les répétitions, environ.	15000
Édix attribues pour les six représentations à l'Opera, environ 400 paires, &c. environ.	4000
Subsistance pour, environ.	2400
Frais pour le Corps, Nourriture, Simple, environ.	3000
Raffortissement, Environ.	1200
Volture de la Cour, de 18 à 20000. &c.	20000
Relieu et Librairie pour les 6 représentations, Environ.	3600
Le Ceramique, Environ.	3000
Musiciens du Concert tant de Versailles que de Paris, tant dans les Operas, environ.	24000
Acteurs de l'Opera, Danseurs, Danseuses &c. à 12 par jour, y faut compter sur six cents personnes au moins, Environ.	18000
<i>Donné leur logement et nourriture</i>	
	236000

Fontainebleau  
1762

Décisions a avoir.

- 1.<sup>o</sup> Si le Voyage de Fontainebleau  
se fera j<sup>u</sup> qu'au 15. g<sup>o</sup>ce.
- 2.<sup>o</sup> Quand la Musique chapelles pour  
partir de Fontainebleau.
- 3.<sup>o</sup> Si le voyage ne dure que j<sup>u</sup> qu'au  
15. g<sup>o</sup>ce il est important de les choisir  
par ce qu'alar la dernière Comédie  
sera, on le fera le Mardi 9, attendu  
que le jeudi 11. est feste, et il y auroit  
une occasion considérable de  
renvoyer alors la Comédie de le  
Mardi 10. g<sup>o</sup>ce, jour qui sera  
aussi la Clôture de Comédien  
italien.  
Il en vaudrait encore un autre  
à avant, c'est que s'il y auroit  
Comédie le Mardi 16. et que la  
Majesté partit le 17. à deux heures  
impromptes aux fermes de Voitures  
de faire le chemin; ou la Comédie  
seroit obligé de rester à Fontaine  
bleau, et de fermer le Mercredi  
17. au soir, ou à d'obtenir un sursis



**Figure 20** - Extrait des pièces préparatoires aux spectacles du voyage à Fontainebleau en 1763, O/1/3009, sans numéro. Note (dont l'écriture serait à identifier ?) sur les "Décisions a avoir". Ce type rarissime de document corrobore les informations fournies par le *Journal Boyssé La Ferté* sur la méthode de travail de l'Intendant des Menus Plaisirs, et son souci constant de réduire les frais d'une Cour qui s'endette.

1758

Comedies a Versailles gtes de Jansieu  
Detail des fournitures . . . Savons 1810L 13j 87j Suit

Dans la salle  
14 Girandolles a 5 bobèches faisant pi<sup>er</sup> 1/2  
70 bougie des Salatiere . . . . . 1h.

Comedie de Concerto funtère quart<sup>e</sup> de point

1950 <sup>t</sup> 1/2 1/2 de BB. a 3 talies		5852. 2.
328 <sup>t</sup> 2/4 1/2 de BB. a 2 10 talies		823 17. 6.
936. f. de 2 <sup>e</sup> pied a 1 <sup>er</sup> 10.		1212. " "
120 <sup>t</sup> 2/4 fief a 11 talies		86 10 6.
argen		17 10.
Chandeliers		11020. " "
1085 BB a 3 talies	3255 .}	
253 Baignes a 1 <sup>er</sup>	253 }	3508



fentes pleunelles		
370 <sup>t</sup> 1/4 1/2 BB. a 3	1111 <sup>t</sup> 3. 6.	} 1392 6. "
11 <sup>t</sup> 1/4 BB. a 2 10.	282 6.	
253 Baignes a 1 <sup>er</sup>	253	

Vivier de elq <sup>ue</sup> ledice de Boulogne		
33 f. a 1. 10.	168. 10.	} <del>322 15 6.</del>
Plus pour 17h 5 6. de BB 8.	17h 5 6	
		<del>16243. 1 6.</del>

1/2  
1/2

Figure 21 - 1758, O/1/3002, pièces pour le luminaire de Versailles, non numérotées et incluant un brouillon

# Etat de l'ordinaire de La Salle de Spectacle à Versailles Bougies

	Blanche	Jaune	L'j	Suis
2. Lustre à 8 Bobèches 16 Bougies	2	4/6		
16 Fortants à 10 Bobèches 160	26	4/6		
4 bords à 11 Raques a 2 B. 88	14	4/6		
La Rampe Et le souffleur 52	8	4/6		
2 Fortants derrière la femme 20	3	3/6		
Coutoir du Premier gentil-homme	1	3/6		
Lanterne sous la loge du Roy	1	4/6		
au garde Meuble	1	3/6	1/6	
à la fruiterie pour allumer	1			
Service du Spectacle	3			3
aux deux buissiers de Ballets	1	4/6		2
dehors du Théâtre pour les Machines	1			
Bureau des Médus	1			1
aux deux Brigadiers	1	4/6		
Loge de Madame la Dauphine	1	3/6		
aux Garçons du Château pour les Lanternes	1			
à l'aide Garde Magasin & Garçons	1	1/6		1
au Capissio	1	1/6		
aux porteurs d'Instrumens	1	1/6		1/6
à Boulaye pour passer Escalliers Salle des Ambassadeurs et du Grand Maître	3			
aux Garçons du Théâtre	1	3/6		
5 Ciermes de L'1/2 chacune moitié cire jaune Et Suis pour les Escalliers Entree du Théâtre Et de la Salle	3	3/4	3	3/4
2. Ciermes de Cire jaune de L Chacune sous La Loge du Roy	2			
<b>Total de l'ordinaire</b>	<u>66</u>	<u>1/6</u>	<u>11</u>	<u>7</u>
			<u>3</u>	<u>3/4</u>

— qu. de janvier 1772 —

Figure 22 - Luminaire détaillé pour la Salle des Comédies à Versailles en 1772, permettant la reconstitution de l'éclairage, O/1/3035



**Figure 23** - Luminaire pour chaque spectacle à Versailles, quartier de janvier 1764, type de pièces utilisées pour l'établissement de la base de données du calendrier des spectacles. O/1/3011, sans numéro.

1764		Extraordinaire de chaque		comédie et spectacle à Versailles		prend Le quartier de janvier 1764		131M 13j		fl <sup>s</sup> argenc	
Premiere comedie le 4 janvier 1764											
pour les Comediens italiens et l'opereux comique											
Les amours d'acelym, Bastien, Bastienne											
		aux comediens 27 1/2M		15 1/2j		francais		4 3/6		2 3/6	
		Pour leurs voitures		15 fl <sup>s</sup>		9 1/2				15	
		repetition aux musiciens		21 1/2M				5 1/6			
		pour l'acordeur, et clavecin		3 M				1 1/6			
		pour la serrasse		1 M				1/6			
		orchestre		29 1/2M				4 3/6			
		service du magasin		1 fl <sup>s</sup>						1	
		Total		15 1/2		4 1/6		2 3/6		16	
Deuxieme Comedie le 5 janvier											
pour les Comediens françois											
Amazis et Siliien											
		aux Comediens 36 1/2M		24 1/2j				6		4	
		deux flambeaux blancs pour le pupitre						4			
		Pour les voitures des comedien		20 fl <sup>s</sup>						20	
		repetition		16 1/2M				2 1/6			
		orchestre		26 1/2M				4 3/6			
		Total		17 1/2		4 1/6		20 1/6		20 1/6	
Troisieme Comedie Le 10 janvier											
pour les Comediens françois											
Le feu au mode, L'été des coquettes											
		aux Comediens 28 1/2M		19 1/2j				4 1/6		3 1/6	
		Pour leurs voitures		17 fl <sup>s</sup>						17	
		orchestre		29 1/2M				4 3/6			
		service du magasin		1 fl <sup>s</sup>						1	
		Total		9 1/6		9 1/6		18 1/6		18 1/6	

Huitieme Comedie Les 8.<sup>me</sup>  
 Par les Comediens Italiens.  
 Arlequin Baron Suisse,  
 et Les 2. arlequines. et le baron Suisse  
 sur 2. Jours.

L'ordinaire de Cav. Blanche	71. $\frac{1}{3}$ .	} 92. $\frac{2}{3}$ . C.M.
1. D.M. pour le Sujet	..... $\frac{1}{3}$ .	
2. D.M. dans 2. flambeaux	..... $\frac{2}{3}$ .	
4. D.M. p. <sup>r</sup> Camille et au	..... $\frac{4}{3}$ .	
20. Disciots d'une lixe chaque	20. $\frac{1}{3}$ .	
<hr/>		
L'ordinaire de Cav. Jaune	..... 5. $\frac{2}{3}$ .	} 51. $\frac{1}{3}$ . C.J.
51. D. J. p. <sup>r</sup> les acteurs	..... 10. $\frac{1}{3}$ .	
178. D. J. coupés en deux pour les montagnes	..... 35. $\frac{2}{3}$ .	
<hr/>		
Les 3. flam. jaunes ordinaires	..... 3. fl. J.	
<hr/>		
Les 6. Termines ordinaires	..... 6. Termines.	
<hr/>		
7. Bouteilles de vin	..... 8. 15.	} 19. 19. argem
6. pains	..... 2. 4.	
15. verres carrés	..... 1. 10.	
un Sauteron	..... 2. 10.	
un plat de foin cyprien	..... 3. "	
une paire de Sabots	..... 4. 10.	
2. caraffons carrés	..... 1. 10.	

**Figure 24** - Fiche détaillée des frais pour une représentation le 30 octobre 1751 à Fontainebleau, avec deux comédies successives, avec l'éclairage mais aussi les frais de nourriture pour le repas sur la scène (spectacle des Italiens). Type de pièces utilisées pour l'établissement de la base de données du calendrier des spectacles, mais aussi pour la reconstitution du spectacle. O/1/2986. Pièce non numérotée.

29<sup>e</sup> Voyage à Versailles.  
Le Jeudi 18. Décembre 1749.  
Le Cid, et Coly-Mailard.

Acteurs.

M<sup>rs</sup>  
Le Grand.  
De la Thouillière.  
Dubricil.  
Sarrasin.  
Grandval.  
Dangeville.  
Baron.  
Bonneval.  
Paulin.  
Deschamps.  
Lodely.

M<sup>les</sup>  
Gamin.  
Lavey.  
Beaucenard.

15

fraie.

Le souffleur.  
Le Décorateur.  
Le Guide.  
Crocheteux.  
Lorte-flaubeaux.  
Affinants.

Accommoder des Affinants . . . . . 2.  
Un Musicien, et Copier de musique . . . . . 12.  
un Tailleur . . . . . 3.  
Leittr . . . . . 4.  
L'habit de Laysan deuil. Le Grand . . . . . 1. 10.  
L'habit de Laysan deuil. Lodely . . . . . 1. 10.  
Six habits de Laysan . . . . . 9.  
un Voyage fait avec Lodely, par Montmartre.  
Mercredi 17. pour avoir l'ordre pour le cid . . . . . 10.

15 aut  
37<sup>e</sup> 2<sup>e</sup>  
20  
167

34.



30<sup>e</sup> Voyage à Versailles.  
Le Mardi 23. Décembre 1749.  
Mélauide, et La famille extravagante.

Acteurs.

M<sup>rs</sup>  
Armand.  
Sarrasin.  
Grandval.  
Dangeville.  
De la Houë.  
Deschamps.  
Drouin.

M<sup>les</sup>  
Lakotte.  
Gamin.  
Grandval.  
Comell.  
Lavey.  
Gautier.  
Beaucenard.

14.

fraie.

Le souffleur.  
Le Décorateur.  
Le Guide.  
Crocheteux.  
Lorte-flaubeaux.  
Affinants.

Le petit Deschamps.  
une paire de gants pour le même . . . . . 6.  
Leittr . . . . . 4.  
Un Musicien . . . . . 18.  
Copier de musique . . . . . 8.  
un Tailleur . . . . . 3.  
L'habit de Bayoche . . . . . 1.  
une Robe pour le Commissaire de Bayoche . . . . . 1.  
Accommoder des Affinants, et de Bayoche . . . . . 1.  
M<sup>rs</sup> Deschamps . . . . . 1.

14 aut  
36<sup>e</sup>  
84  
160



34.

**Figure 25** - Distribution et frais par représentation, Voyage à Versailles de décembre 1749. Type de pièces utilisées pour l'établissement de la base de données du calendrier des spectacles, mais aussi pour la reconstitution du spectacle, dont le nombre de personnes sur scène. On note la présence d'un souffleur, du décorateur de la Comédie Française, de figurants ("assistants"), d'un musicien et de frais de copie de musique, des habits réalisés spécialement pour cette représentation. Une partie de ces pièces existe en double aux archives de la Comédie Française, signées par les sociétaires. O/1/2987, 1749.



**Figure 26** - Exemple de billets originaux inclus dans une liasse au net, O/1/3009, 1763, sans numéro, fournitures de papeterie et d'instruments de dessin, sans doute pour le transfert des maquettes des décorations sur les toiles et le marouflage en papier gris, tel qu'attesté par les vestiges conservés.

113. 15.  
 Gamin & Coadeven M  
 De l'autre pour les Machines out  
 Chacun 12 journées & deux jours &  
 Compris le Dimanche 10 Novembre jusque  
 & Compris le Lundi 18 M<sup>e</sup> Melme Mois  
 Les deux jours de Retour à Compiègne  
 plusieurs Inspecteurs des menus  
 Plaisirs du Roy certifiés que les  
 Porteurs de machines machines  
 ont été employés pour en transporter  
 ce sont des hommes de que vante  
 trois livres quinze sols fontaine  
 bleue ce 17 novembre 1754  
 43. 15.  
 Louis de Dauphin et Germain Les  
 jours de la 8. e. quinzaine  
 Employés pour le service de  
 M. Cheque dans l'état de

**Figure 27** - Billet original de frais de journées d'ouvriers employés aux machines lors du Voyage à Fontainebleau de 1754, le cycle en l'honneur de la naissance du Dauphin et dont il subsiste le Temple de Minerve. O/1/2995, sans numéro.

M<sup>re</sup> Slodtz *fruct<sup>an</sup> 1754. 36. 15.*  
*Con. 261<sup>re</sup> min. 893 10*  
*16336. 5*

Menus  
 1754. *Etat et Memoire des ouvrages de peintures & de*  
*Sourntures faites dans le courant de l'année 1754. tant à*  
*Paris, qu'à Fontainebleau et à Versailles sous les ordres de*  
*Monsieur de Gagny Intendant et Contrôleur Général de l'Argenterie,*  
*Menus Plaisirs et affaires de la Chambre du Roy; Les d. ouvrages*  
*faits par les Slodtz*

ROYAUME FRANÇOIS  
 DIRECTION GÉNÉRALE  
 DES BÂTIMENS

Scavoio

avois peint le Rideau de l'avant Scène, composé d'une niche d'ordure  
 entrelacé avec festons de fleurs, et plusieurs ornemens, tant dans les coins, que  
 dans les milieu. Le haut d'un jaune, et le bord, dans le milieu un sujet de figure  
 de plusieurs apollon qui s'élevaient les arts peints en coloris et plusieurs groupes  
 d'enfants peints de même.

Plus pour l'opéra d'Orisid, la Décoration représentoit le temple de Jupiter  
 composé de six chaires de chaque côté, d'une forme, et d'un rideau, le tout dans  
 le goût des anciens Egyptiens, les chaires de côté formant une avenue avec  
 colonnes, groupes triangulaires, et d'un grand palmier formant devant  
 dans les platfond, les colonnes garnies de dandreaux et d'orgues, les chapiteaux, dans  
 dans le goût antique, et sur chaque groupe de colonnes des sphinx.

Plus pour la Décoration des Indes, le Théâtre représentoit un desert composé  
 de cinq chaires de chaque côté, cinq d'auvers d'air avec des têtes d'arbres dans le  
 goût du pays, une forme qui forme une montagne aride et aride et deux chaires  
 de l'orient et un rideau.

Plus pour la pièce de Piquation, le Théâtre représentoit son attellus composé  
 d'un ordre dorique richement doré, quatre chaires de chaque côté, quatre platfond  
 et trois formes, et d'une figure, au travers de la troisième forme ou voir un jardin composé  
 d'allées d'arbres, charnières, festons de fleurs, d'arcs, d'auvers, d'arbres et d'arbres  
 trebuchés.

Plus pour l'opéra de l'Henri, le Théâtre représentoit au v. acte, le Temple de  
 Minerve dont l'architecture est d'un ordre ionique, les colonnes en marbre  
 brèche violette, et fautes, les chapiteaux, dans, ornent et montures de l'habit  
 en or, et les corps en marbre blanc, cette décoration est composée de trois chaires de  
 chaque côté et deux platfond, trois formes, d'auvers et un rideau qui représentoit  
 une grande coupole dans lequel il y avoit trois points de vue différents qui formoient

O/1995

**Figure 28** - Mémoire des Slodtz pour les frais de décorations; ce mémoire décrit notamment le Temple de Minerve, le plus ancien décor de la Cour de France qui a subsisté. Cette pièce, ainsi que les maquettes et les inscriptions du décor m'avait permis d'identifier les vestiges. O/1/2995, sans numéro.

*Liste des Journées des Cuisseuses*

Fontainebleau  
1752.

**Etat des Journées de  
Femmes Capisnières et Employées  
à découper et coudre les toiles de  
chassis, Rideaux et Plafonds.**

Du 1<sup>er</sup> au 7<sup>er</sup>

Mlle Botard	+	1	"	"
Jarotte	+	1	"	"
Barin	+	1	"	"
Villerme	+	1	"	"

Du 2<sup>e</sup>

Botard	+	1	"	"
Jarotte	+	1	"	"
Manon	+	1	"	"
faumier	+	1	"	"
Barin	+	1	"	"
Villerme	+	1	"	"

Du 3<sup>e</sup>

Botard	+	1	"	"
Jarotte	+	1	"	"
Manon	+	1	"	"
faumier	+	1	"	"
Barin	+	1	"	"

Du 4<sup>e</sup>

Botard	+	1	"	"
Jarotte	+	1	"	"

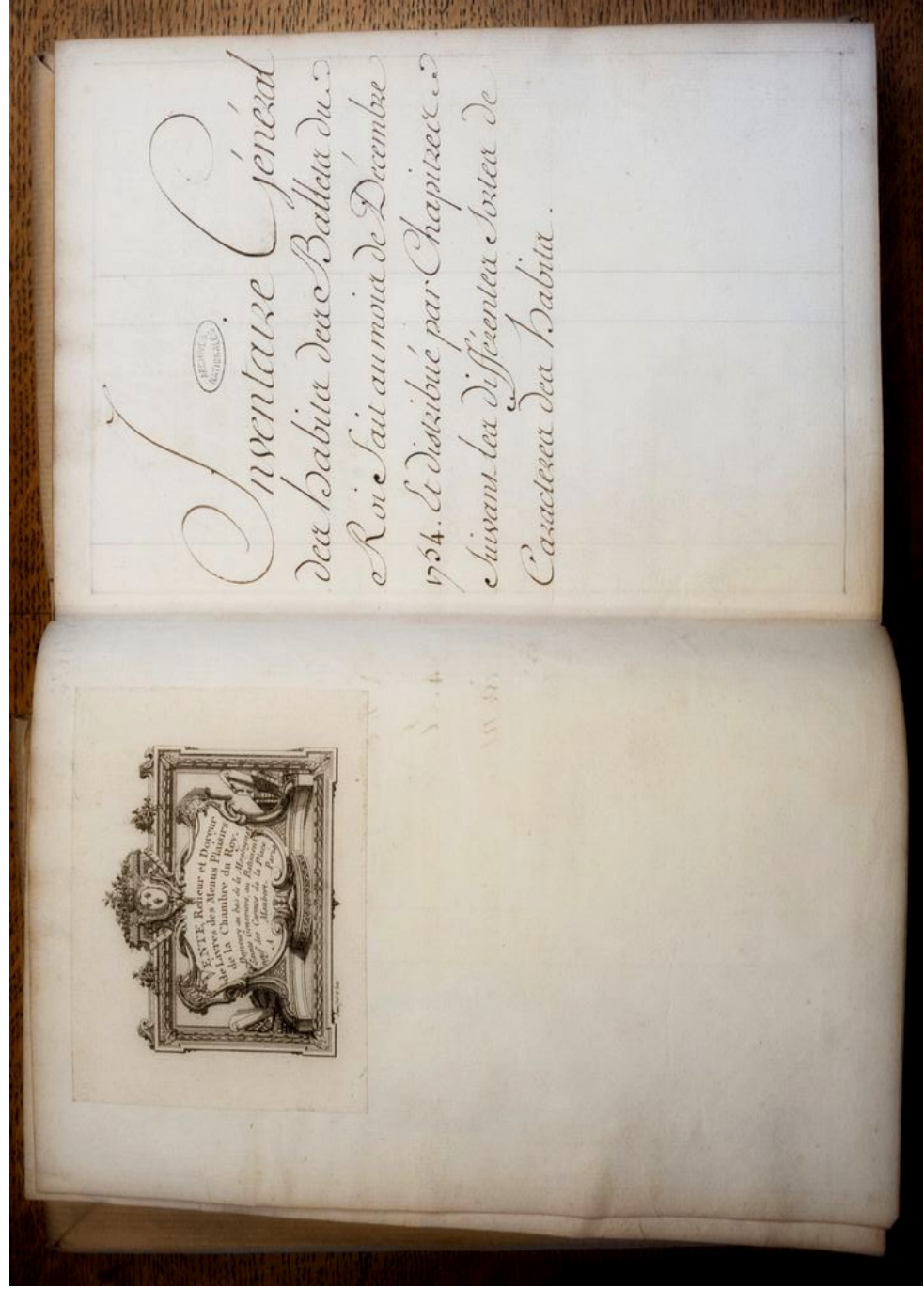
17. 17.

**Figure 29** - Etat des journées d'ouvrières tapissières pour découper et recoudre les toiles des décorations réemployées lors des spectacles à Fontainebleau en 1752, O/1/2992, sans numéro.



## Les Inventaires

**Figure 30** - Inventaire des Habits des Ballets de 1754 à Fontainebleau O/1/3234, volume relié d'origine par Vente (étiquette), dorure sur tranches, signet.



**Figure 31 a et b** - Le dernier Recensement des Effets des Magasins des Menus Plaisirs 1789, O/1/3153B.

Résumé des  
Effets des Magasins  
des Menus Plaisirs

Du Roi

le 31 Decr 1789.



O'3193 B

Table des Chapitres  
contenus en ce Volume?


(Chap. long)

Decorations et ustensiles de Théâtre	1
Habits, Fêtes et balon de jeu	2
Habits d'hommes et de femmes et autres ustensiles	3
Remèdes pour les habits et decorations	4
Ustensiles servent pour les usages domestiques	5
et Minuterie	6
Mandolins pour les Femmes et Enfants	7
autres	8
Librairie, gravures, gravures, gravures, gravures et	9
autres	10
autres	11
autres	12




**Figure 32** - *Inventaire Général des décorations du Grand Théâtre*  
<de Versailles>, 1773, exemplaire de la collection Pâris de  
Besançon, ms 25.

**Figure 33 a-b-c** - Inventaire de 1769, stipulant l'ordre du  
Roi de 1760 O/1/3143/A.

  
**R**ecensement  
des Offres appartenants au Roi et  
étants dans les Magasins des Menus  
Plaisirs de sa<sup>e</sup> Majesté, situés à Paris,  
Versailles, Fontainebleau, Choisy,  
Compiègne, et St. Hubert, le 31.  
Decembre 1769. au Desir de la déclaration  
du Roy du mois d'Avril 1760. /

---

**R**ecensement  
des Offres des Magasins  
du Roy le 31. Decembre  
1769. 

---

# Table des Chapitres.

	Chapitre	Page
Décorations de Théâtre et Vestibules en dépendants	8 1	1.
Habits de Théâtre, Plumes et autres accessoires	2	24.
Pierrierie pour les habits et décorations de Théâtre	3	64.
Décorations d'Illuminations et access. et vestibules d'artifice	4	66.
Mausolées, Sompes funébres & accessoires	5	67.
Lits de Justice trône pour les ambassadeurs extraordinaires et autres cérémonies	6	92.
Échelles fers et cordages servans aux Mausolées Théâtre &c.	7	96.
Lustres Girandolles morceaux de Compositions &c.	8	100.
Cabines de Physique	9	105.
Imprimerie, Planches de cuivre gravées, armes et bordure en cuivre	10	111.
Bibliothèque à Paris	11	112.
Bibliothèque Musique et meubles en dépendants	12	113.
Clavecins et autres instruments	13	116.
Meubles des Magasins Théâtraux &c.	14	117.
Tentes et Maisons de Bois du Roy et ameublements d'icelles	15	263.

# Plans



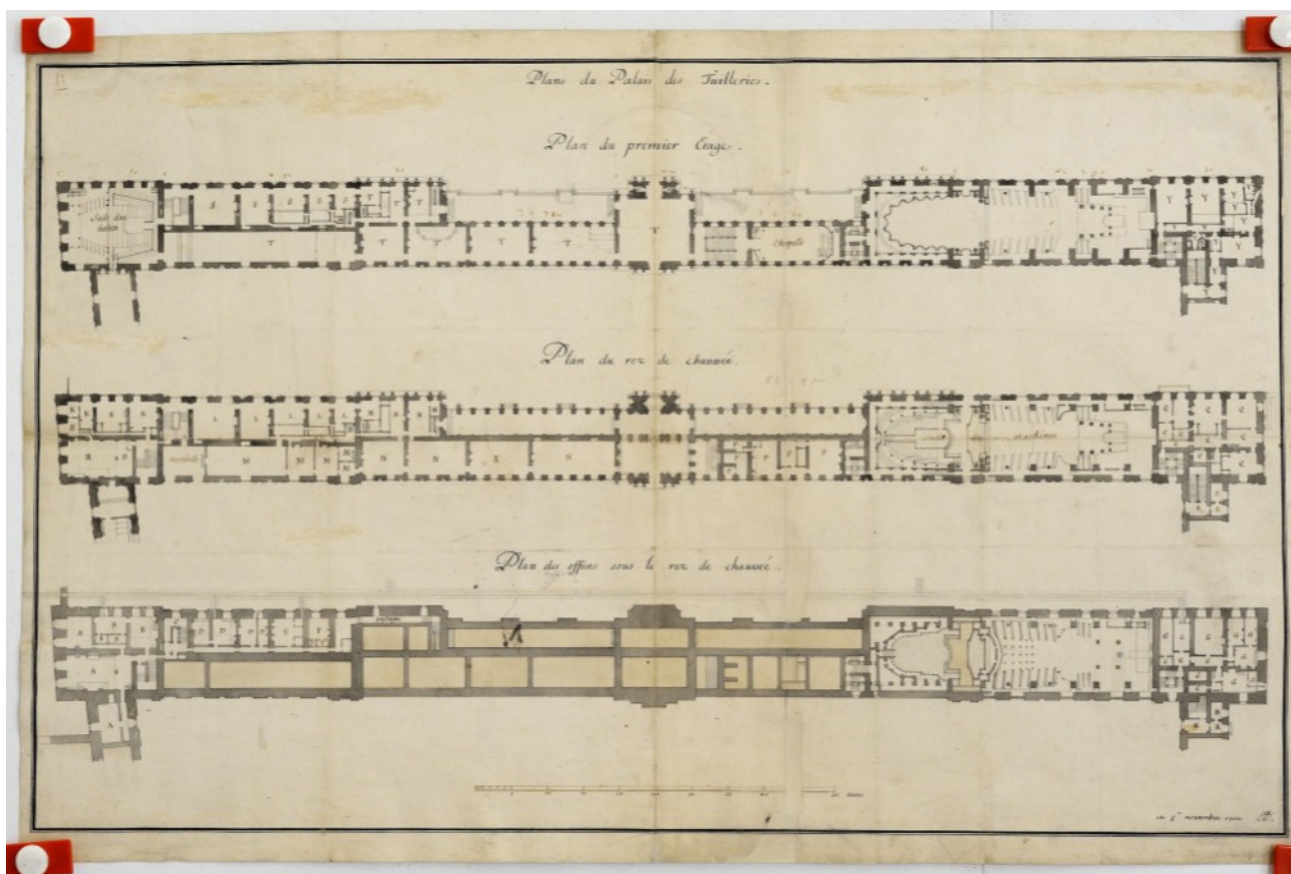
**Figure 34 a et b** - Coupe du projet de Salle des Comédies domestiques au Louvre par Louis Le Vau, BN Estampes Papiers Robert de Cotte, ratifiée au verso le 10 janvier 1660. BNF Estampes HA- 18 (A, 1) -FT 4.



**Figure 35** - Document exceptionnel, plan des dispositifs dans les jardins de Versailles; détail montrant le plan et l'échelle de la salle éphémère de Comédie. BN Estampes. H186431.

**Figure 36** - Plan de la Salle de Comédie au Trianon sous Louis XIV, BN Estampes Papiers Robert de Cotte, montrant avec précision le dispositif scénique. BNF Estampes, Robert de Cotte, 2557c, B.11040.

**Figure 37** - Exemple d'un plan dont la légende est perdue, trois niveaux du Palais des Tuileries par Desgodets en date du 8 novembre 1700, plan détaillé de la scène des la Salle des Machines après *Psyché* de 1671, et de la Salle des Ballets dans le Pavillon de Flore. Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX n°10.









**Sources non comptables de  
l'administration conservées en dehors des  
Archives Nationales**

Partitions

Livrets

Maquettes de décors et costumes







**Figure 42 a-b-** Livret imprimé de *Sabinus* créé à Versailles en 1773, annoté de la main de Gossec en vue de la conduite du spectacle. BNF Imprimés Yf 787.



**Figure 43** - Dessin au lavis par Moreau, document exceptionnel d'une collection privée acquis par le Château de Versailles et destiné vraisemblablement à une série de gravures officielles, jamais publiées. Il représente la scène de l'affrontement entre Athalie et ses troupes et Joad et ses Prêtres, devant Joas siégeant sur son trône, avec l'ensemble du décor visible, les musiciens de l'orchestre, la famille royale, la disposition du public et le dispositif d'éclairage montrant le rapport réel salle/scène. Château de Versailles, INV. Dessins 1214.

**Figure 44** - Ce même **décor** d'après l'une des trois maquettes préparatoires du projet fourni par le peintre Demachy, que j'ai identifiées dans les collections Pâris de Besançon, Carton R1, 18.



**Figure 45** - L'une des maquettes des Slodtz pour le *Temple de Minerve*, *Thésée* de Lully repris en 1754 à Fontainebleau, que j'avais identifiées et publiées dans la *RHAF*. BNF Opéra, ESQ [18].

**Figure 46** - Plantation pour le passage en continu du décor du *Temple de Minerve* (Acte I) à celui du *Palais d'Egée* (Acte II), 1754, Fontainebleau, que j'avais identifiée et publiée dans la *RHAF*. . . BNF Opéra, ESQ [18].

**Figure 47** - Maquette des Slodtz pour la modification du *Temple de Minerve* à l'occasion de la représentation d'*Olympie* de Voltaire en 1764 à Fontainebleau, que j'avais identifiée et publiée dans la *RHAF*. BNF Opéra, ESQ [18].

**Figure 48** - Costume de Magicien pour l'opéra *Dardanus* de Rameau, spectacle du Voyage de Fontainebleau 1763; maquette à l'encre avec instructions pour la réalisation du costume. Bibliothèque de l'Opéra de Paris. D216 [D1].

**Figure 49** - Costume d'Athalie pour la représentation lors du Mariage de 1770, version colorée. Bibliothèque de l'Opéra de Paris. D216 [D1].



## Les Vestiges archéologiques

**Figure 50 - Détail du revers des "plafonds" du Temple de Minerve in situ sur la scène de Trianon, photo personnelle, état avant la restauration de 2016, au début des années 1990. Outre les inscriptions à l'usage des machinistes et des magasins, on voit nettement les remaniements du décor utilisé de 1754 à la fin de l'Ancien Régime, puis planté de nouveau aux deux siècles derniers.**





# **Terminologie**

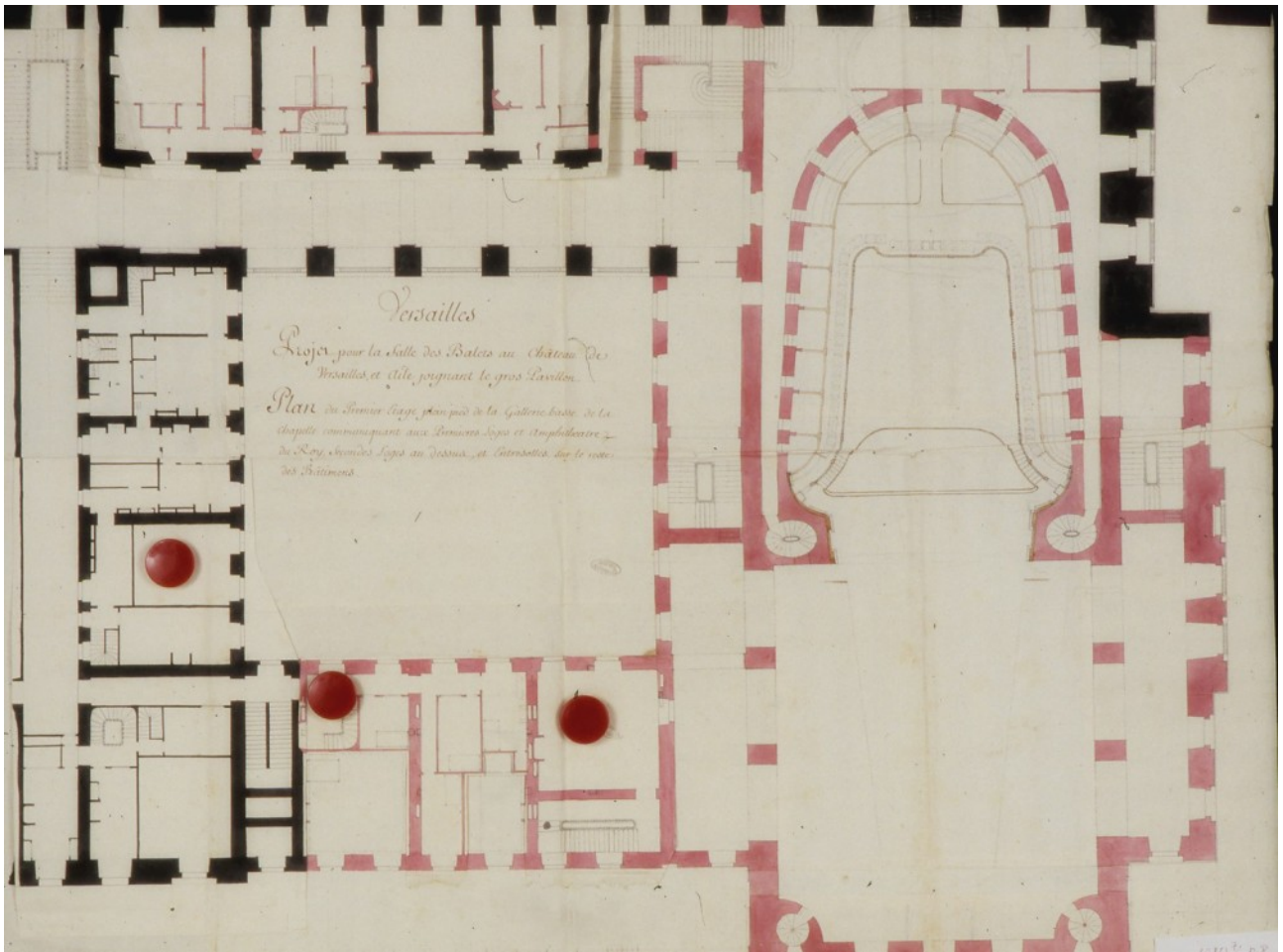
## **des plans et dessins d'architecture**

**Figure 51 ci-dessous** - Tire-ligne, plume, encre de chine; détail des panneaux à la mine noire; lavis d'encre rose (maçonnerie à construire à et lavis d'encre ocre (structures en charpente, pour le maître d'oeuvre Arnould). Projet de Gabriel pour l'Opéra de Versailles "*Salle d'Opera de Versailles. Coupe de l'Intérieur de La Salle et de l'Avant-scène Pour M. Arnould*". BNF, Estampes, H186517.

**Figure 52 ci-dessus** - Correction du projet au graphite Projet de Gabriel pour l'Opéra de Versailles. Versailles "*Salle de spectacle Dernier grand Projet Plan en grand du Paradis, Novembre 1765*". BNF, Estampes, H186516.

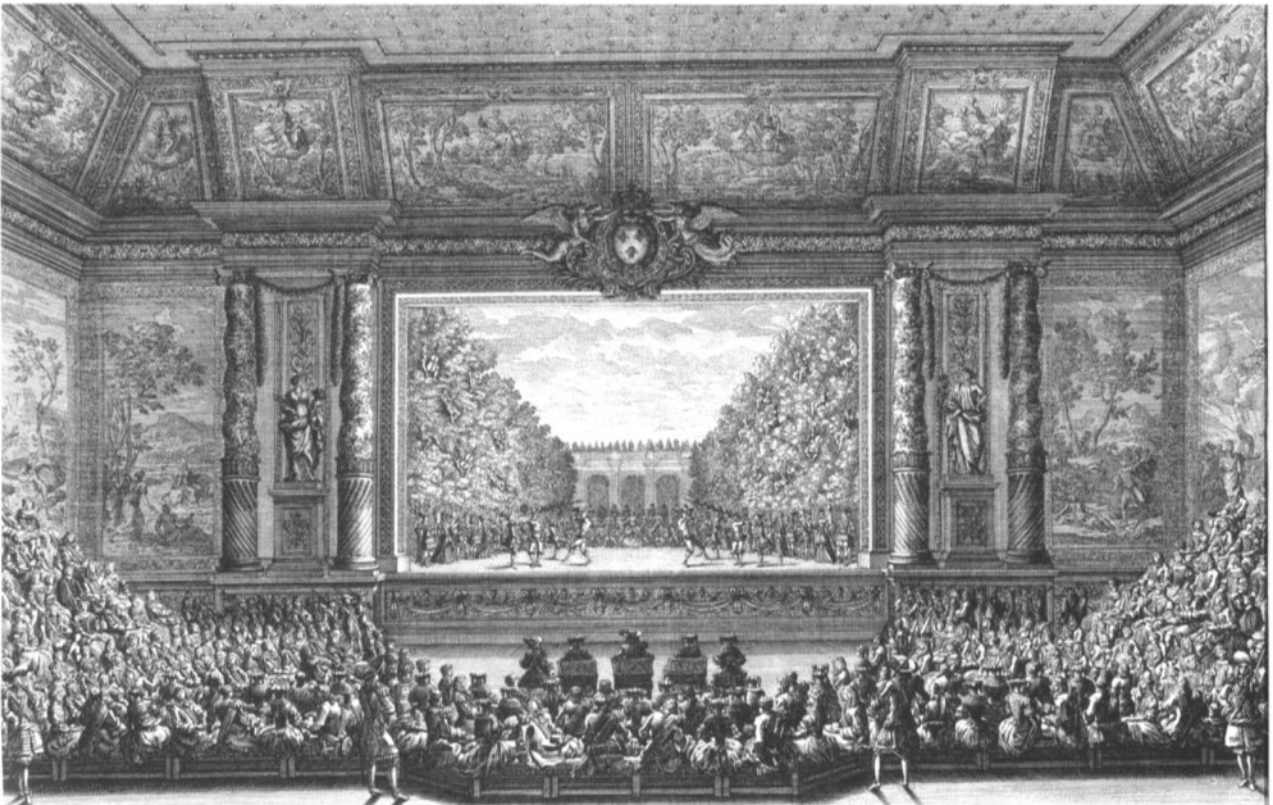
**Figures 53 a-b** - Les modifications proposées sont en lavis d'encre rose.

Proposition d'agrandissement de la salle des comédies de Versailles sous Louis XIV (non réalisé) BNF Estampes, Robert de Cotte 2552 - B. 9729, et d'ajout de gradins supplémentaires démontables à la colonnade du Grand Théâtre de 1770 (réalisé, disparu aujourd'hui) « Plan du Grand Théâtre de Versailles fini en mai 1770 d'après les desseins de M. Gabriel » reproduit sans cote in GOUSSET - MASSON *Versailles l'Opéra royal* p. 112.



**Figure 55** - Projet d'achèvement de l'aile du Grand Théâtre à Versailles « Projet pour la Salle des Balets » etc. Gabriel Archives Nationales, Cartes et Plans O/1/1786/7, 8.

**Figure 56 - Vue perspective de la salle construite dans le Parc de Versailles avec une scène de *Georges Dandin*, gravure de commémoration — diffusion des Fêtes royales.**

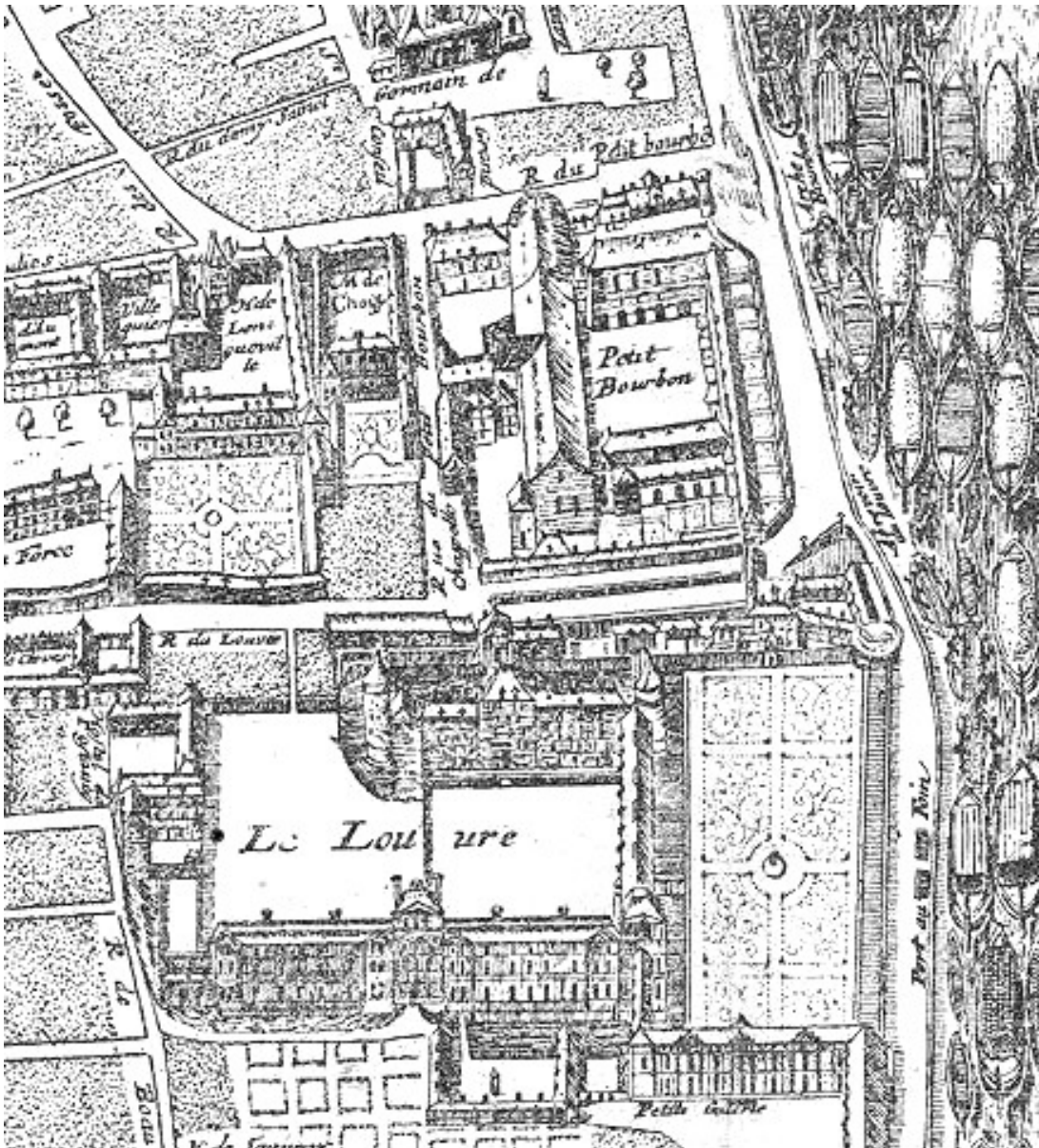




**Figures 57 a-b-** Vue perspective par Moreau de la salle avec la décoration du dernier acte d'*Athalie* 1770, et l'action scénique, en vue d'une probable publication gravée, Château de Versailles, INV. Dessins 1214. La gouache par Cochin d'une représentation au théâtre de l'escalier des Ambassadeurs, tout aussi précise, offre par contre une perspective panoramique. Ottawa, National Gallery of Canada, n°41953.

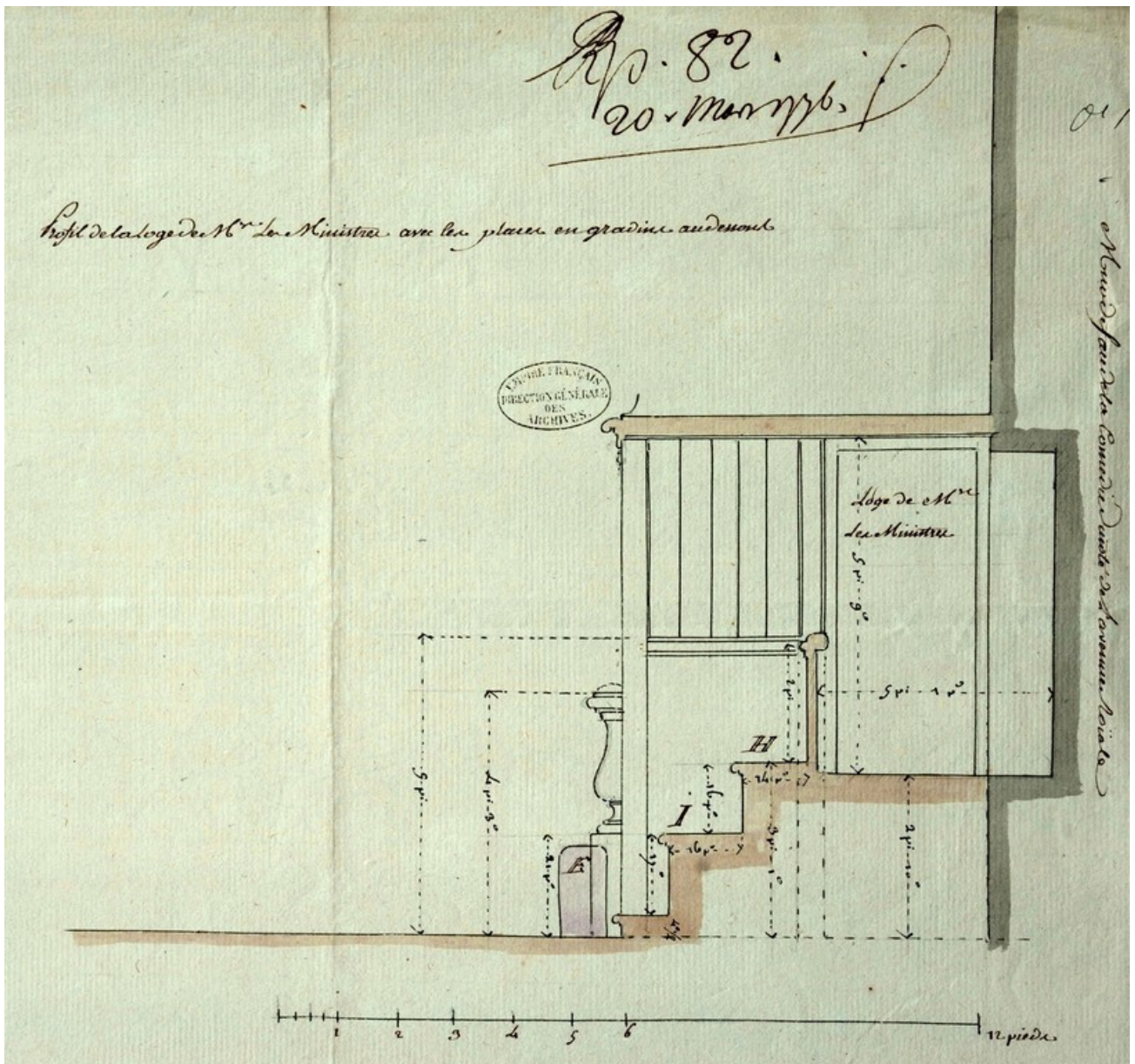
**Figures 58 a-b** - Vue perspective de la Salle des Machines vers la scène, avec décoration et effet de machines; même type de représentation, mais avec une coupe transversale — « élévation »  
Stockholm Académie des Beaux-Arts et Stockholm National Museum THC 8894.

Figures 59 a-b - Vues à vol d'oiseau, Plans de Paris par Gomboust Petit-Bourbon en 1652 et vue de Versailles, tableau du Musée Lambinet à Versailles.



**Figure 60** - Plan masse, projet de Pâris pour les salles de bal de la Reine, 1787; Carton R II n°14.

**Figures 61 a-b** - Élévation de la Salle des Machines, Stockholm, National Museum CC5; coupe, profil d'une loge de Fontainebleau, 1776, O/1/438, 91.



**Figures 62 a-b-c** Croquis préparatoires de Pâris  
pour des éléments de décor aztèque, Vol. 483, 10.

**Figure 63** - Plan de présentation de projet pour le Grand Dessein par Louis Le Vau, 1659. Associe plan-masse et plan au rez-de chaussée. Bien que partiellement tracé à main levée, le soin apporté à certains détails et aux lavis laisse penser qu'il s'agissait, au moins, d'une première esquisse d'un tel plan. Musée du Louvre, Recueil du Louvre T. I, f°21.

**Figure 64** - Annotation au revers d'un projet pour l'Opéra de Versailles avant 1770, destiné au machiniste Arnoult, maître d'œuvre de toute la construction du théâtre transformable, qui devait servir de salle de spectacles, de bal et de festin. Musée du Louvre, Recueil du Louvre T. I, f°21.

**Figure 65** - Détails d'un projet de Carlo Vigarani pour la Salle des Ballets de l'aile Nord de Versailles, composé de deux planches. Il s'agit clairement d'un dessin de présentation, soit définitif, soit destiné à être mis au net et enrichi. BNF Estampes H186520.



**Figure 66** - Détail du texte justificatif, équivalent à un *Mémoire*.

*« Dessin pour la construction de la Salle des Ballets au bout de l'asile du chateau de Versailles, accompagnée de toutes les conditions necessaires pour la rendre parfaite. »*

**Figure 67-** Détail du texte justificatif, équivalent à un Mémoire « *1—On ne peut faire une Sale magnifique a moins de neuf toises de largeur et profondeur.* »

**Figures 68-a-b** -  
Dessins de présentation de projet pour l'opéra ducal de Nancy par Francesco Galli Bibiena 1708 NY coll. du Metropolitan Museum DP820197 et DP280189. De tels dessins étaient présentés au prince et aux commanditaires de la Cour, afin de recevoir observations, aval etc.



**Figures 69 a-b** - Elévation de présentation de projet pour la construction d'un Grand Théâtre dans le Manège de la Grande Ecurie en 1745, en vue des Fêtes du Mariage du Dauphin. Le soin apporté au rendu de l'ornementation et aux nombreuses figures de spectateurs montre clairement que ce projet est destiné à être présenté aux commanditaires, et probablement à Louis XV lui-même. Château de Versailles MV 5037, INV. DESS 729.

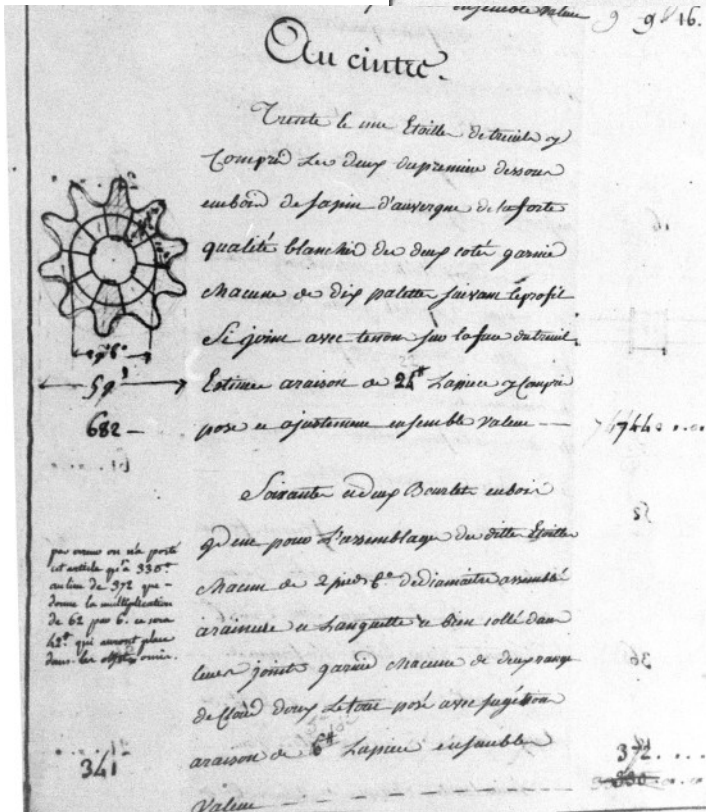
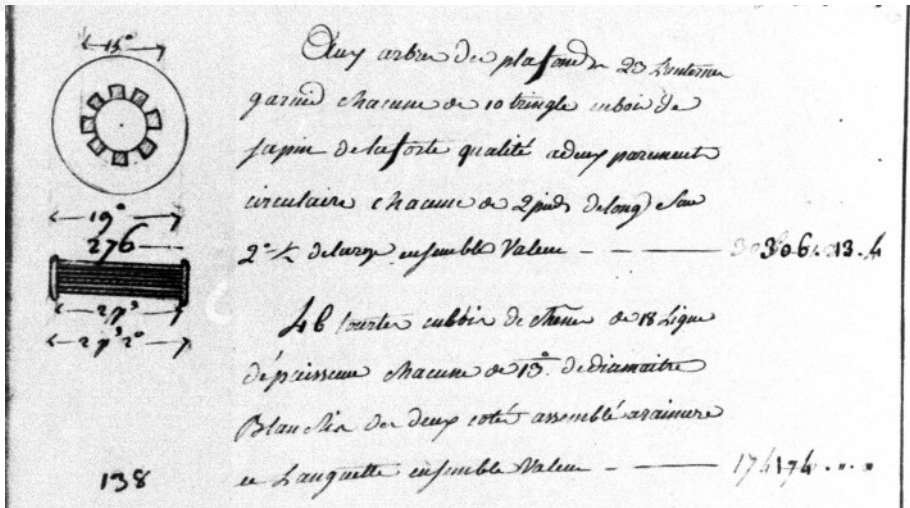
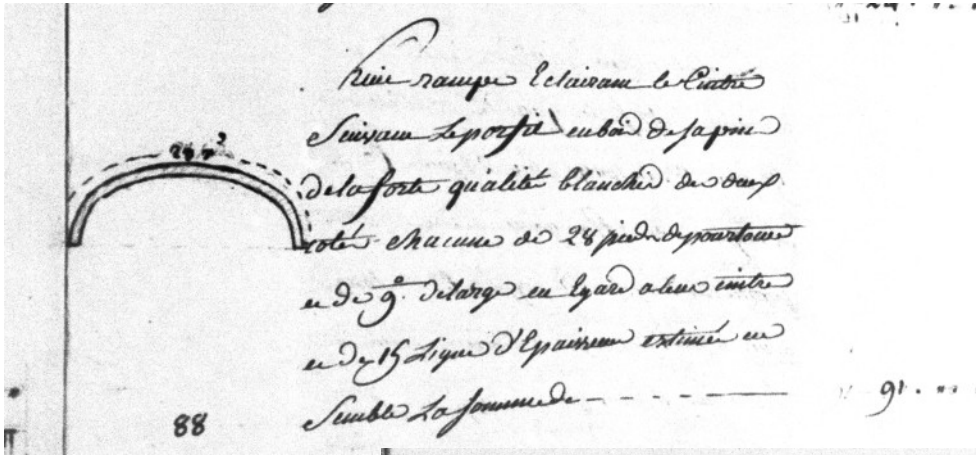
**Figures 70 a-b - Coupes transversale et longitudinale « au droit de » ?** La légende est : « *Élévation du fond de la salle des comédies de fontainebleau* » Probablement projet de présentation. 1724-1725. Agence Robert de Cotte, BNF Estampes Ve 26p. folio 43 recto et verso.

**Figures 71 a-b** - Dessin /plan / etc. Contractuel. *Salle des comédies domestiques du Louvre par Le Vau, coupe longitudinale « Profil de la Salle des Comédies etc. arrêté par nous surintendants etc.», daté et signé.* BNF Estampes Papiers Robert de Cotte, ratifiée au verso le 10 janvier 1660, BNF Estampes HA- 18 (A, 1) -FT 4.



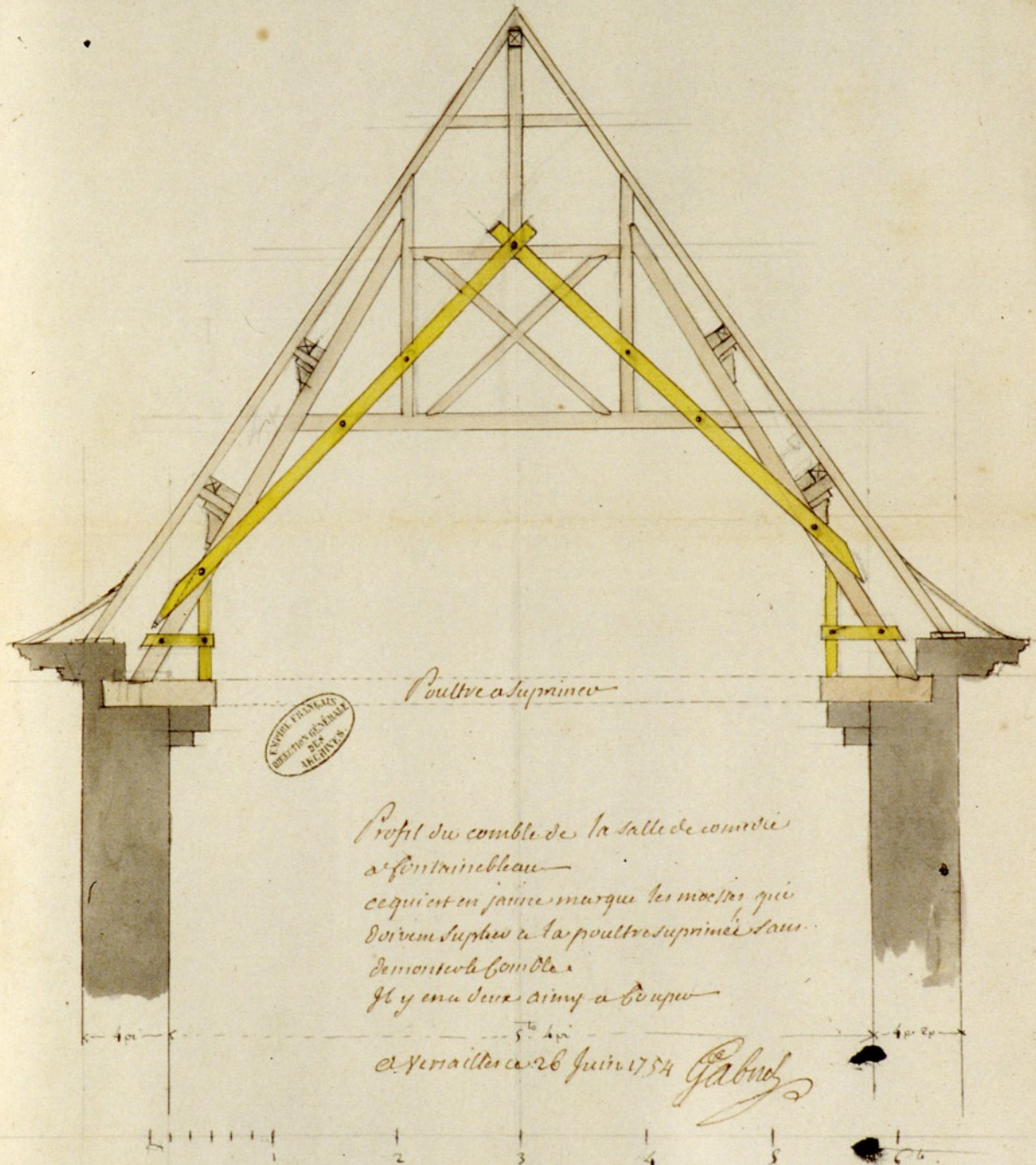


Figures 73 a-c - Croquis en marge du *Mémoire* pour les machines du Théâtre de la Reine, par Pierre Boulet "Memoire des Ouvrages de charpente Pour les bois a machines de la commedie De-trianon année 1779" O/1/3059; 145.



D. ou Générale  
N.º 69  
Fontainebleau  
6.7<sup>bre</sup> 1754

**Figure 74** - Dessin d'exécution pour des transformations de la charpente sur l'aile de la comédie à Fontainebleau, daté du 26 juin 1754 et signé par Gabriel, avec explication des travaux à faire, en vue des agrandissements de la scène prévus pour le cycle du Voyage de l'automne, O/1/1438.

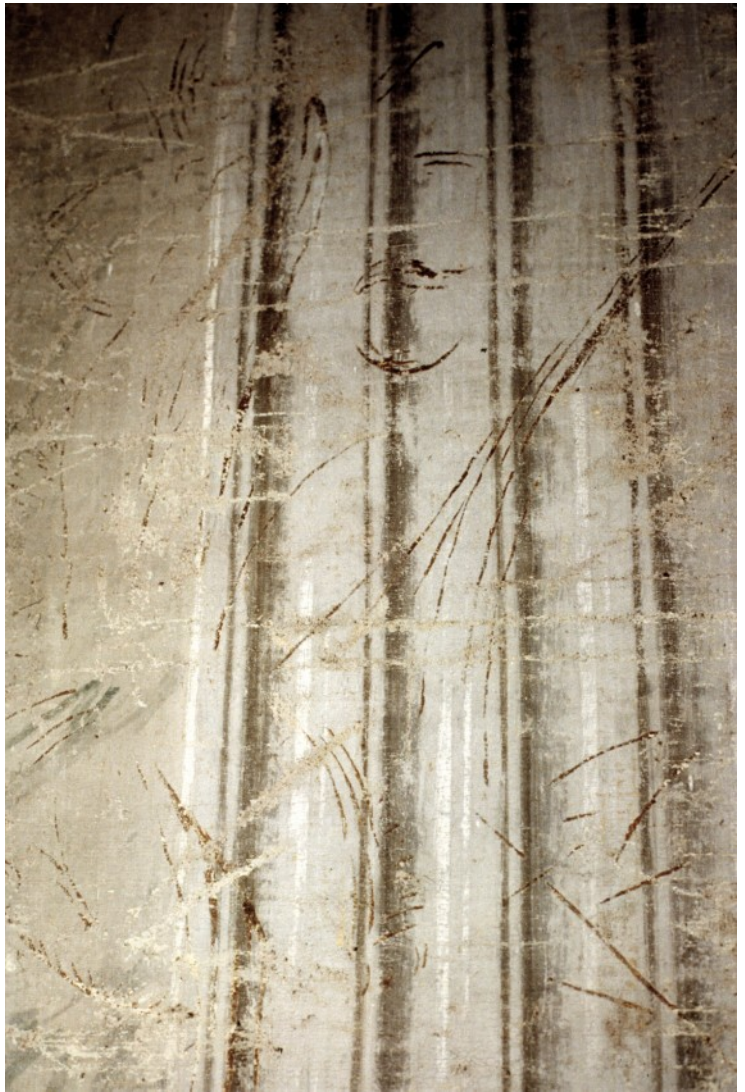


**Figures 75 a-b-c - Dessin d'exécution.**

Rideau de fond du Temple de Minerve par Slodtz; le motif réapparaît sous les couches du rideau conservé (Photo D. Lauvernier).

Cependant le dessin comporte des annotations de plusieurs mains, pour la légende et les cotes, les motifs, et postérieures à l'exécution, la référence de stockage (lettre majuscule) et la localisation « à Choisy »)

Pour un décor de scène, le terme actuel est maquette plane, opposé à maquette construite (« modèle » dans la terminologie de l'Ancien Régime et des archives).



**Figures 76 a-b** - Dessin d'exécution ? pour le décor d'*Athalie* 1770 par Demachy, en vue perspective avec une notation sommaire de la décomposition en plans et de la dégradation de perspective. Le détail des ornements n'est pas systématiquement figuré, contrairement à un autre dessin conservé. Le traceur de perspective des Menus Sarrazin est noté au revers à la mine noire. Carton R1-17.

**Figures 77 a-b** - Difficulté à trouver un terme approprié pour ce projet de Pâris, décor de *Thémistocle*. Le dessin associe un plan du lieu supposé figuré par la décoration, une plantation du décor, avec légende. Le dessin du fond de la décoration pourrait être confondu avec la maquette plane du rideau de lointain, mais le dessin précédent montre que les deux derniers plans praticables 7 et 8, sont à décomposer. Il ne s'agit pas non plus d'une vue perspective de la décoration. Vol. 483, 223.



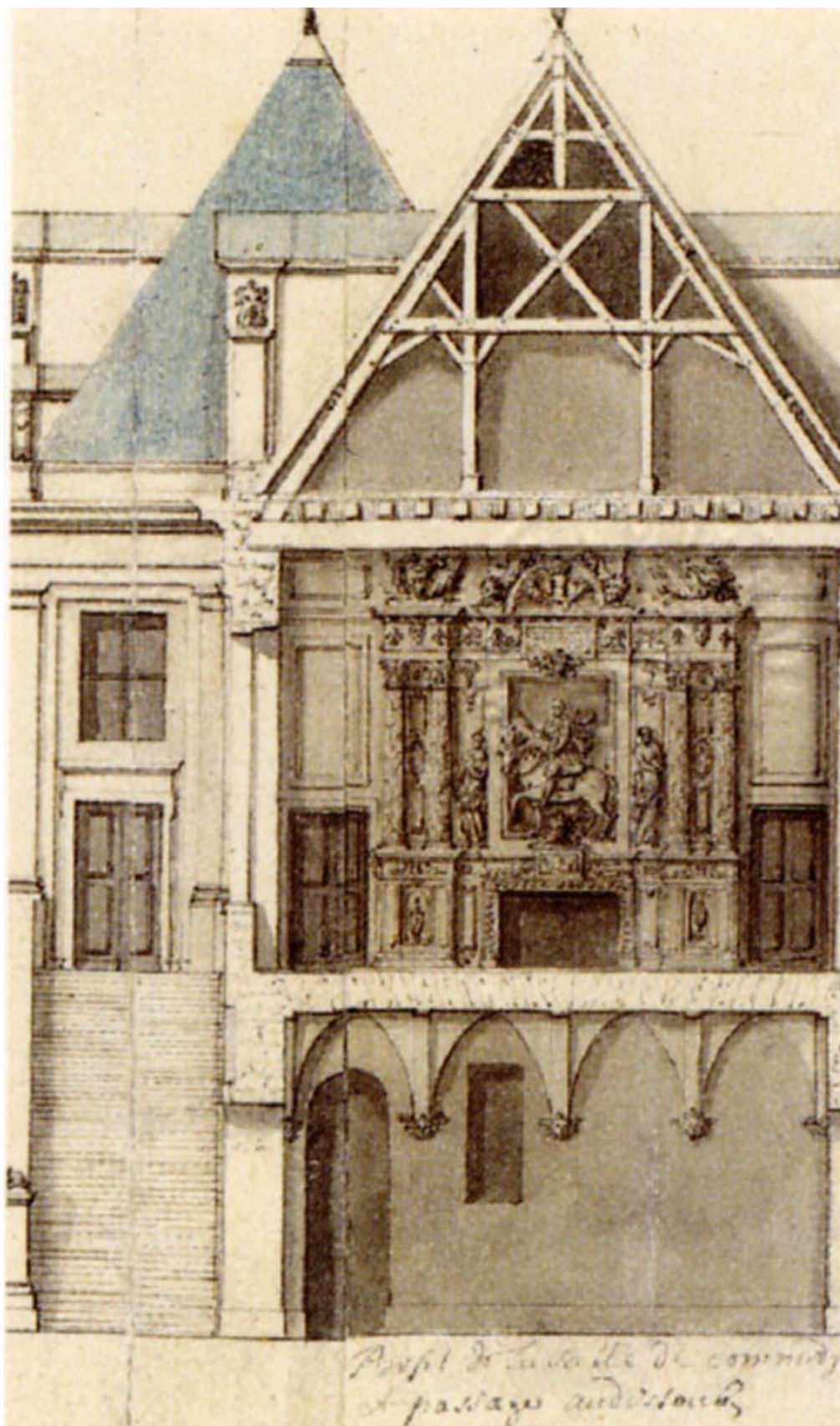
**Figures 78 a-b** - Deux maquettes de costumes pour Fontainebleau 1763 et Versailles 1770, dessins d'exécution à la plume avec description des tissus etc., ratures. En fait, soit destinés à l'atelier des tailleurs, soit destinés à être présentés lors des réunions de travail de l'Intendance des Menus déterminant quels costumes devaient être faits à neuf et quels devaient être réemployés et remis à neuf. BNF Opéra D 216.

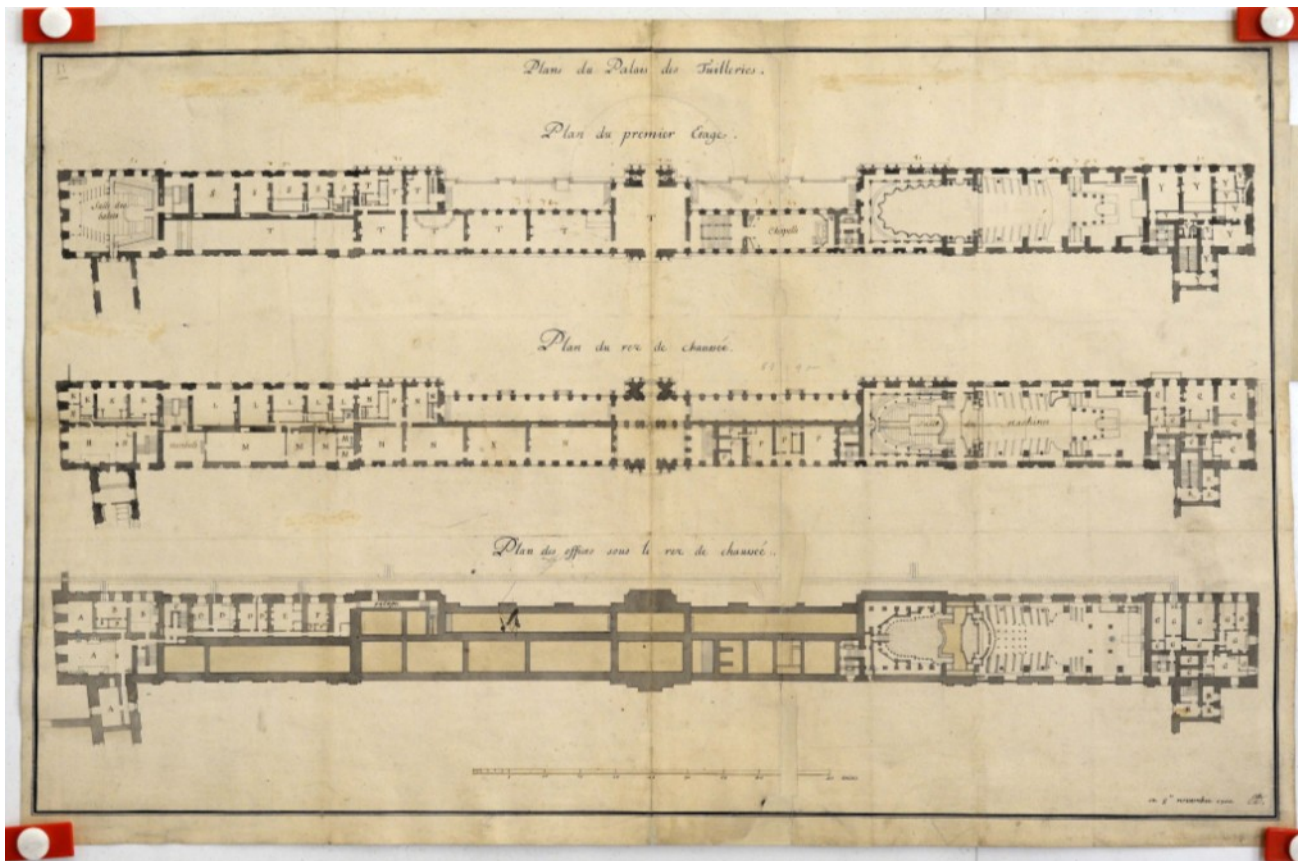


**Figure 79** - Dessins de décorations signés par P.A. Pâris et validé par La Ferté « *bon pour être exécuté pour le voyage de Fontainebleau ce 1<sup>er</sup> 7<sup>bre</sup> 1783* ». A la fois dessin contractuel et dessin d'exécution. Besançon col. Pâris, Vol.483, n°7.

**Figure 80** - Autre dessin de même nature par P.A. Pâris; les lavis servent de référence pour l'exécution, Vol.483, n°19.

**Figure 81** - Relevé de 1676 par François d'Orbay, détail : « *Profil de la salle de commédy et passage au-dessoubz* ». Le soin apporté au dessin aquarellé, avec ses détails, laisse supposer une commande de l'entourage royal. Archives Nationales, Cartes et Plans. VA LX n°10.

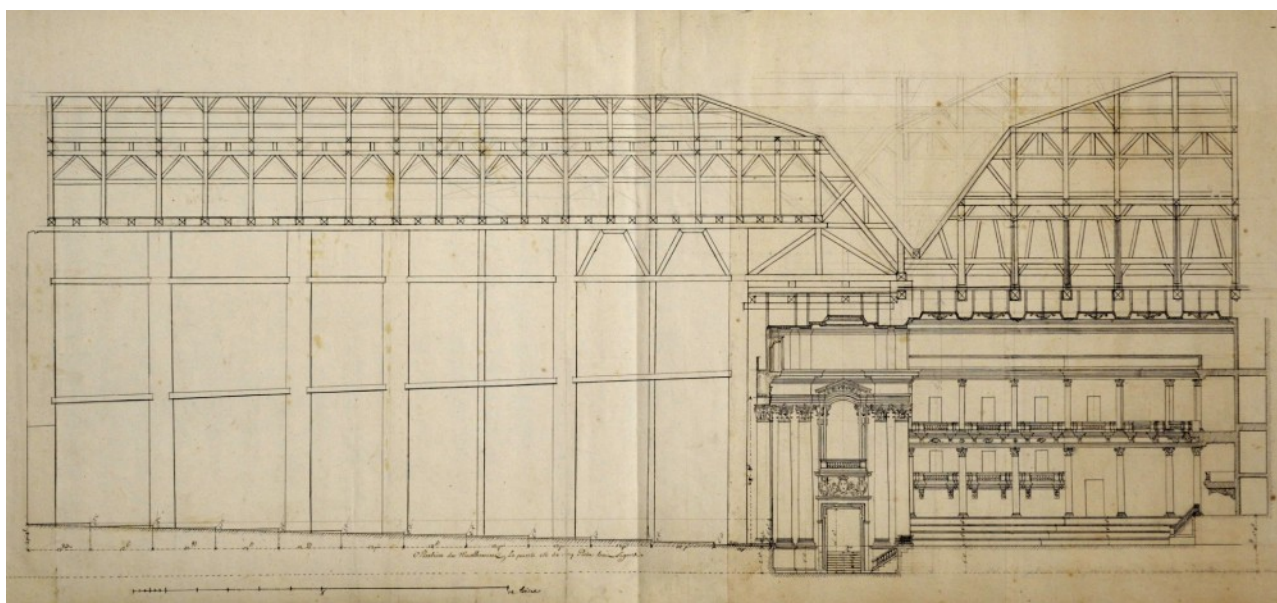


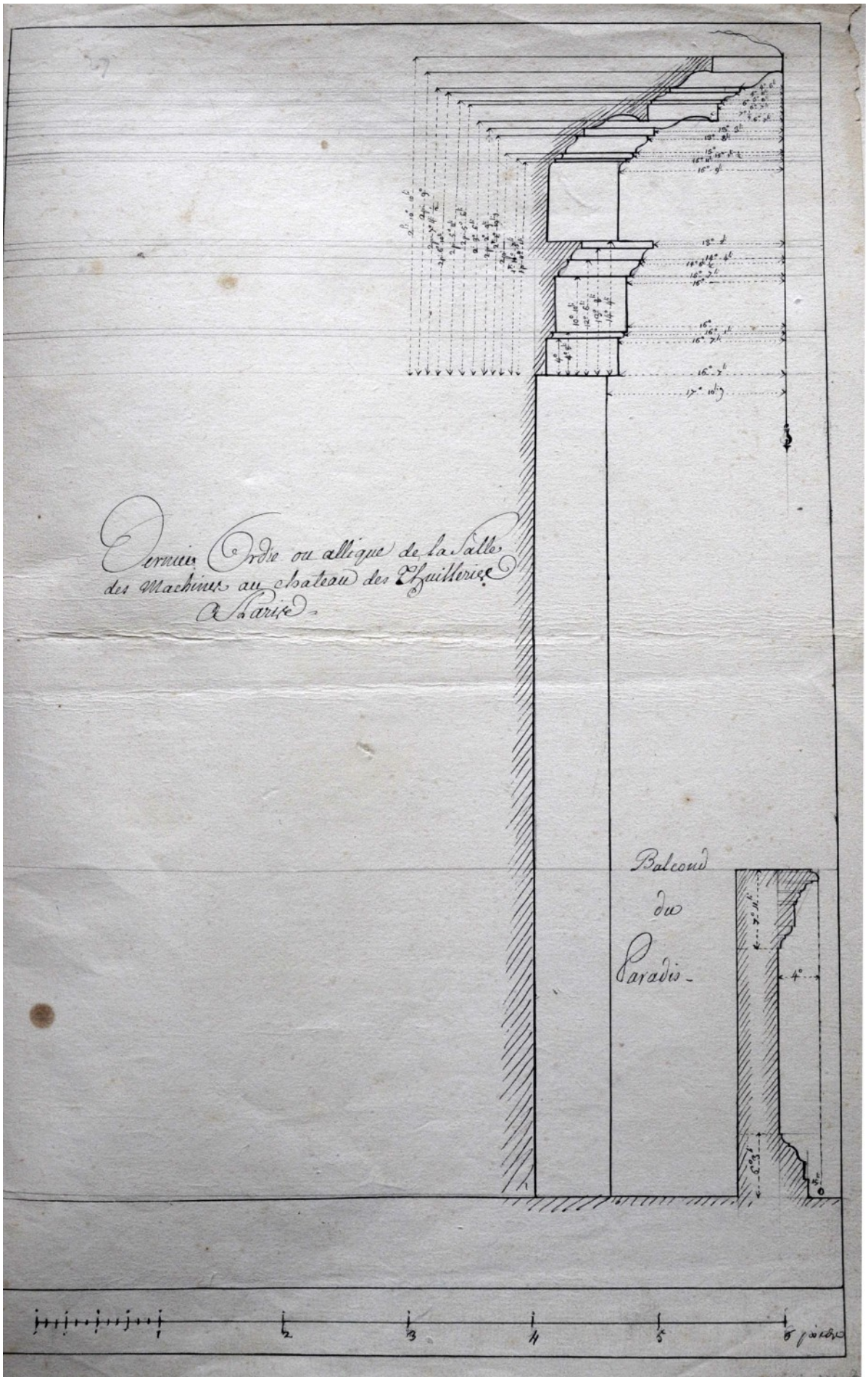


**Figure 82-** Relevé légendé (les légendes sont perdues) des Tuileries, signé et daté du 8 novembre 1700 par Antoine Desgodets. « Plans du Palais des Tuileries » - « Plan du premier Etage » - « Plan du rez de chaussée » - « Plan des offices sous le rez de chaussée ». Archives Nationales, Cartes et Plans. VA LIX n°10.

**Figures 83-a-b-c - Relevé d'un bâtiment existant.**

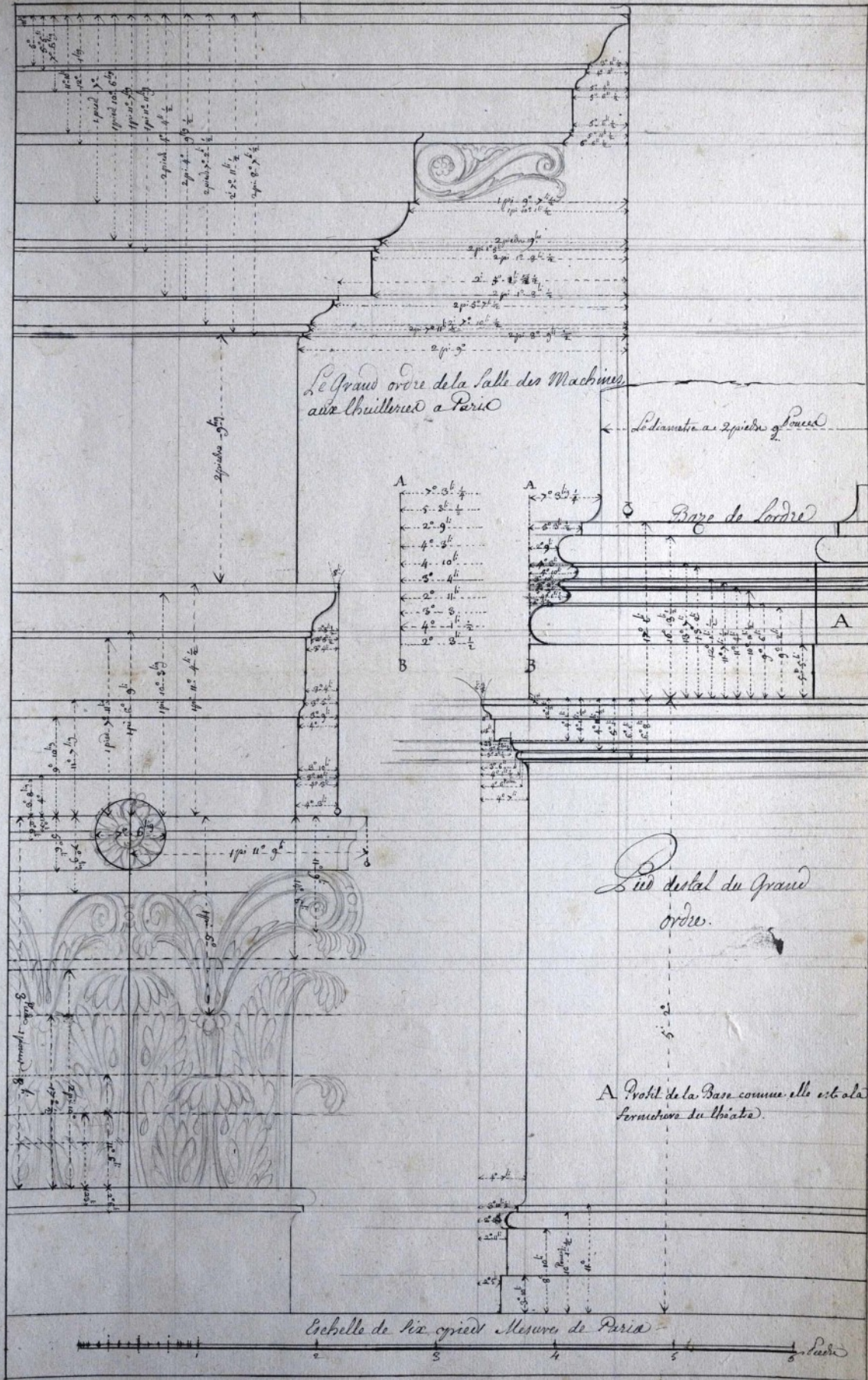
Salle des Machines environ 1er tiers du XVIIIème siècle. Soit une série de relevés en vue de travaux ultérieurs lors de la reprise du bâtiment par les Menus (attestation d'un tel relevé dans les archives), soit relevé d'un élève architecte, les ordres de la Salle étant des modèles. Noter le caractéristique fil à plomb. Archives Nationales, Cartes et Plans, AN VA LIX, 28-34.





*Cornice Ordre ou allique de la Salle  
des Machines au chateau des Thuilleries  
à Paris.*

*Balcond  
du  
Paradis.*



Le Grand ordre de la Salle des Machines  
aux Châtelliers à Paris

Le diamètre de 2 pieds 9/16

Boye de l'ordre

Le pedestal du grand  
ordre.

A Profil de la Base connue elle est de la  
construction du Châtea

Echelle de six pieds Mesure de Paris

**Figures 84 a-b** - Exemples d'un relevé analogue pour le Teatro della Fortuna à Fano, à main levée, vraisemblablement lié à des travaux postérieurs à 1719, Fano Biblioteca Federiciana inv. SM B/4/18 et 14.

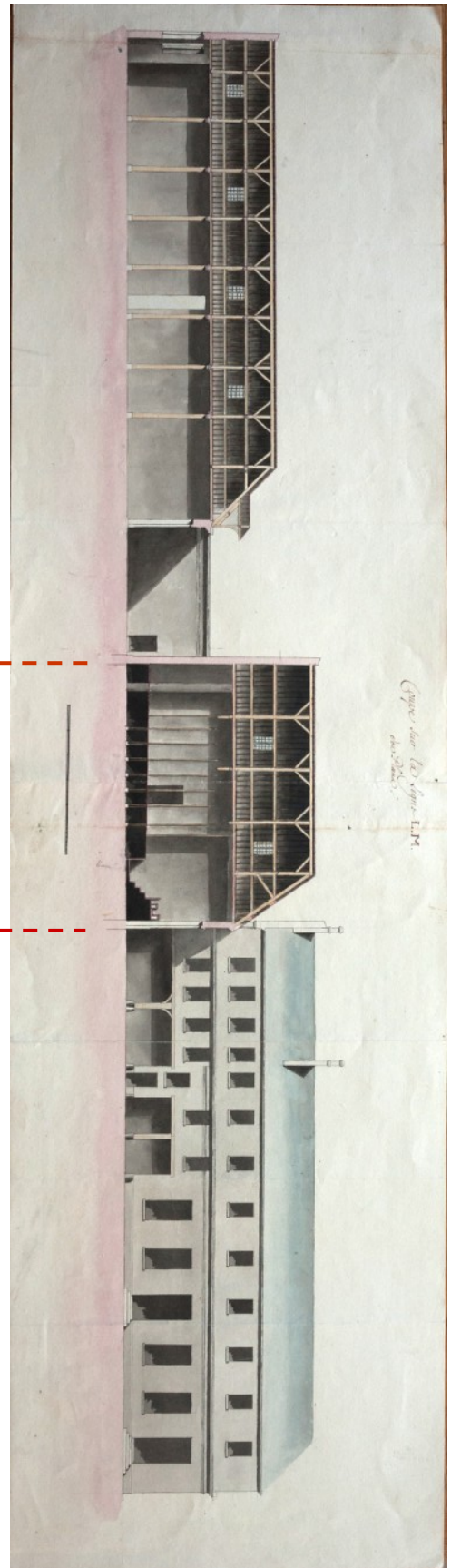
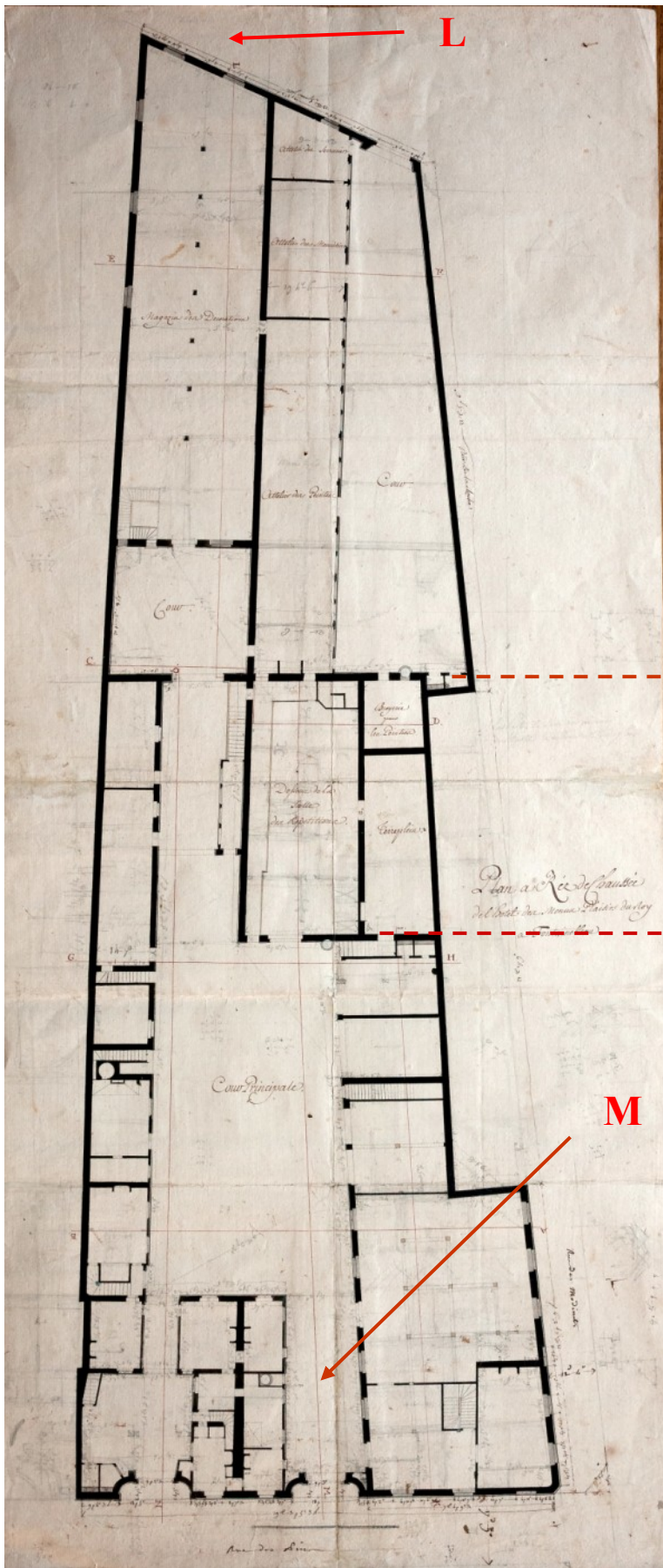




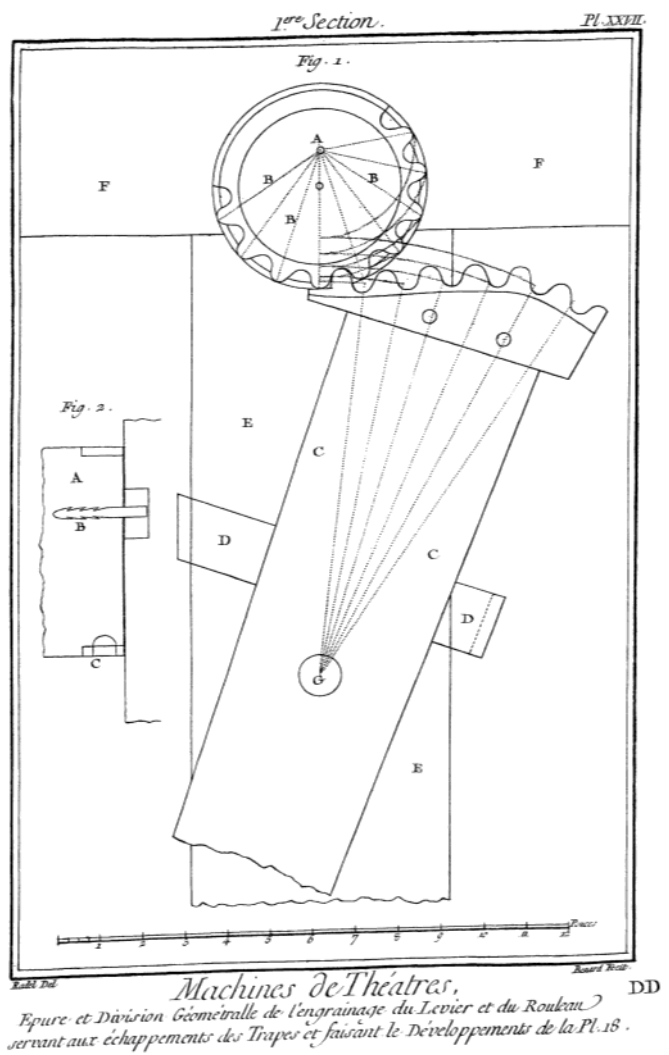
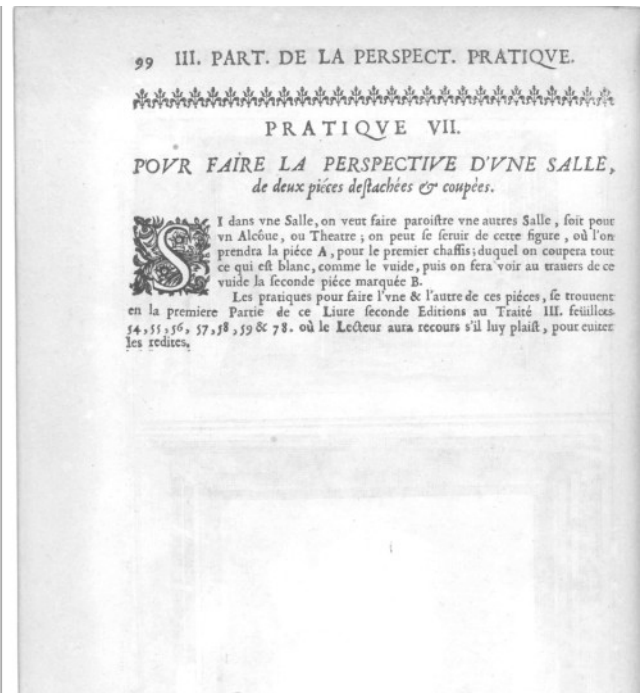
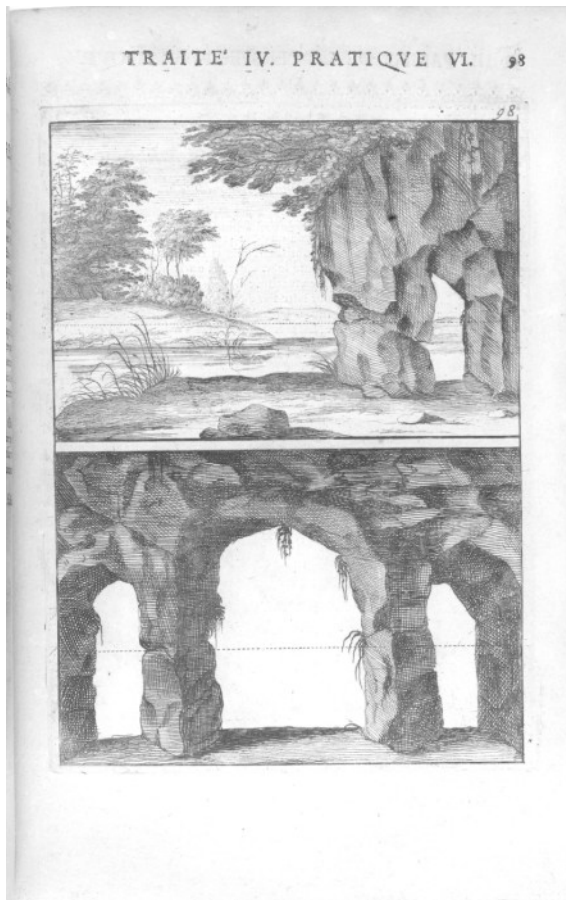


**Figure 86** - Relevé de la disposition des sujets au Grand Théâtre par Métoyen, membre de l'orchestre. Probablement destiné à l'administration des Menus Plaisirs et aux commanditaires (Premier Gentilhomme en charge, La Ferté, etc.). Bibliothèque de Versailles.

Figures 87 a-b - « Plan a Réz de Chaussée de l'hotel des Menus Plaisirs du Roy a Fontainebleau » et « Coupe sur la ligne L M du Plan » Archives Nationales, NIII Seine et Marne 90,4 et 3.



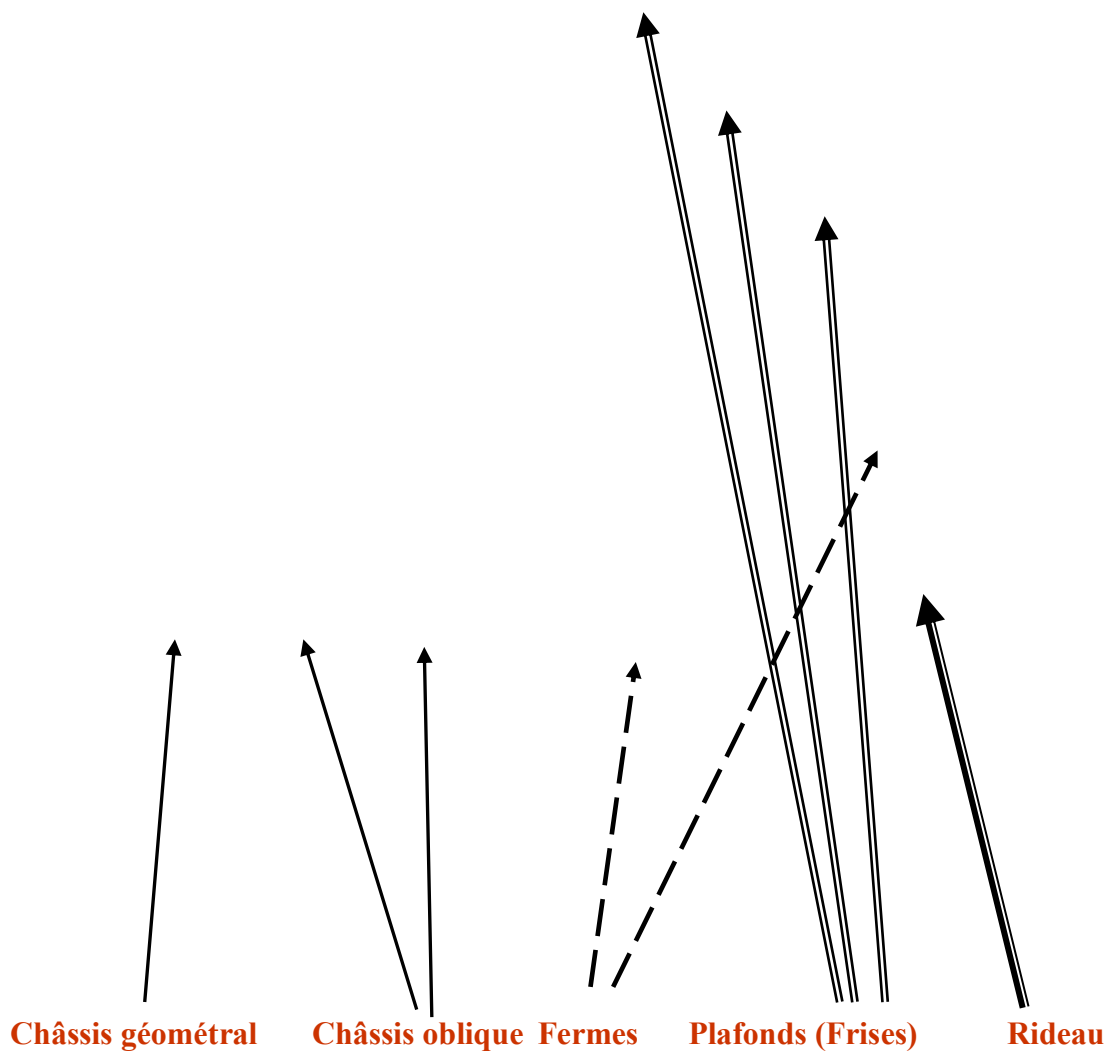
Figures 88 a-b - Planches pédagogiques : Jean du Breuil et *Encyclopédie*.



**Les décors scéniques :**

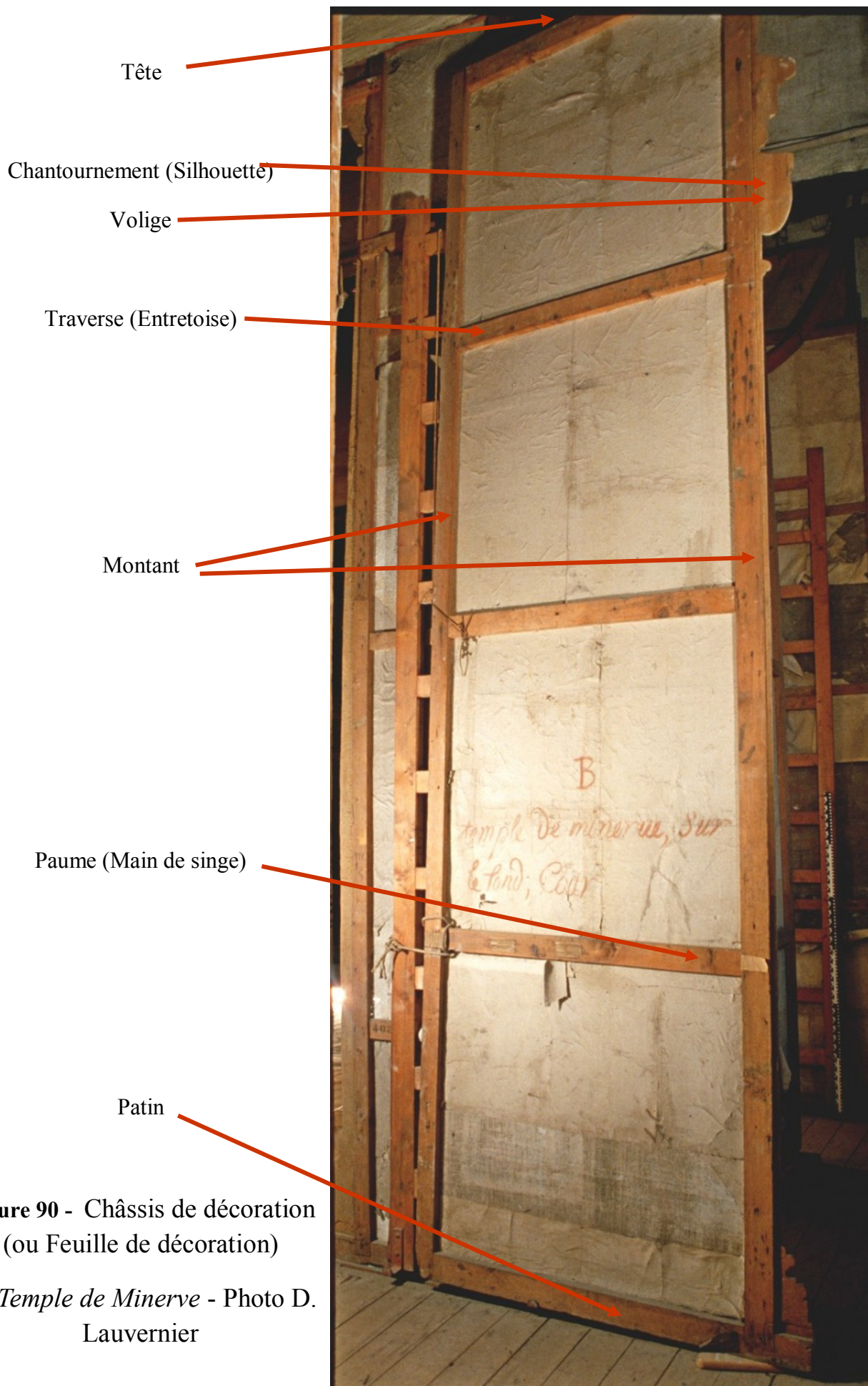
**Terminologie et typologie  
de leur iconographie**

## Les décors en tant qu'artefact



**Figure 89** — Décor du *Temple de Minerve* 1754 pour Fontainebleau, exposé à Trianon, avant la restauration de 2015.





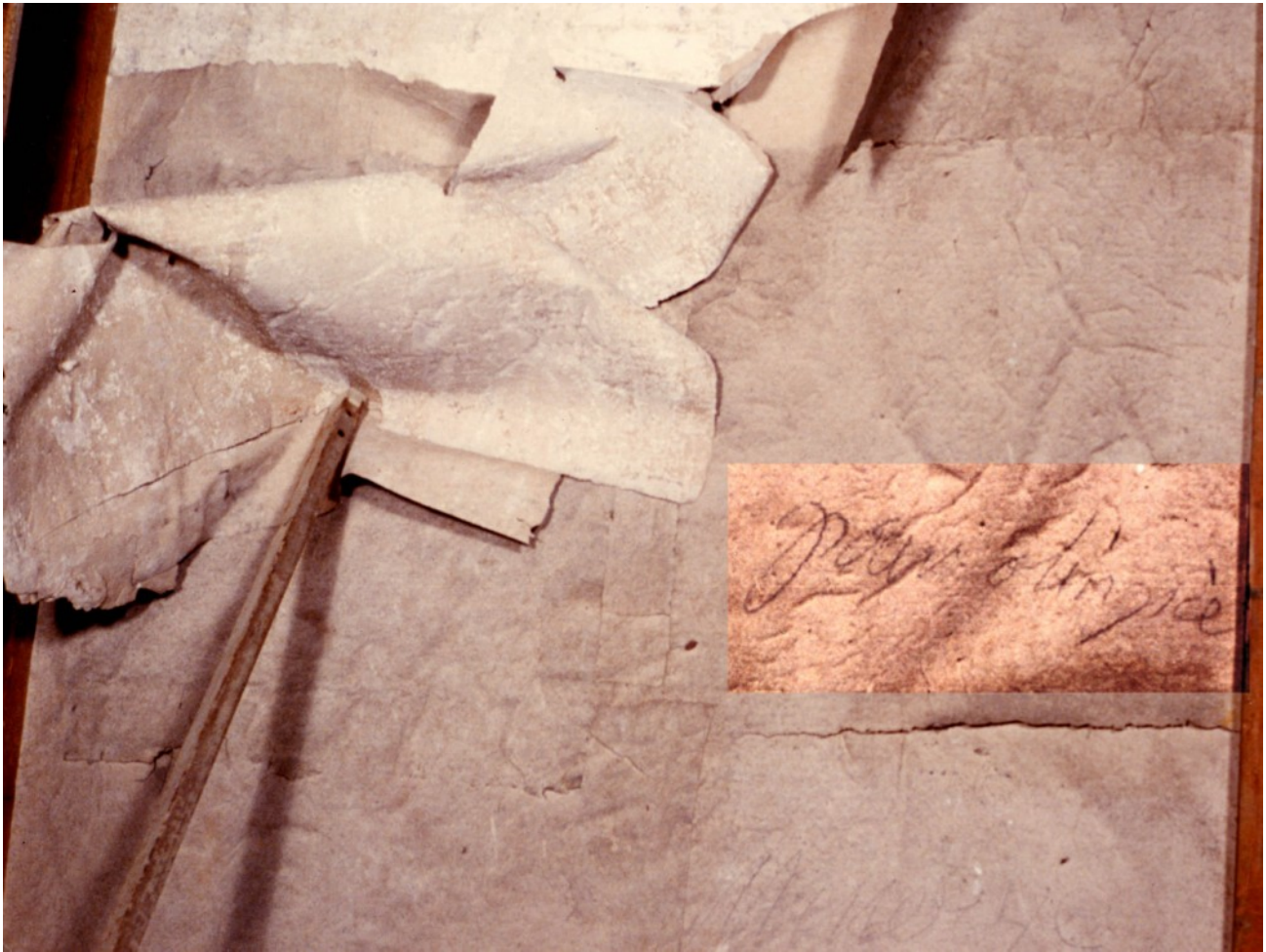
**Figure 90** - Châssis de décoration  
(ou Feuille de décoration)  
du *Temple de Minerve* - Photo D.  
Lauvernier

**Figure 91**—Revers de décors sur la scène de Trianon.

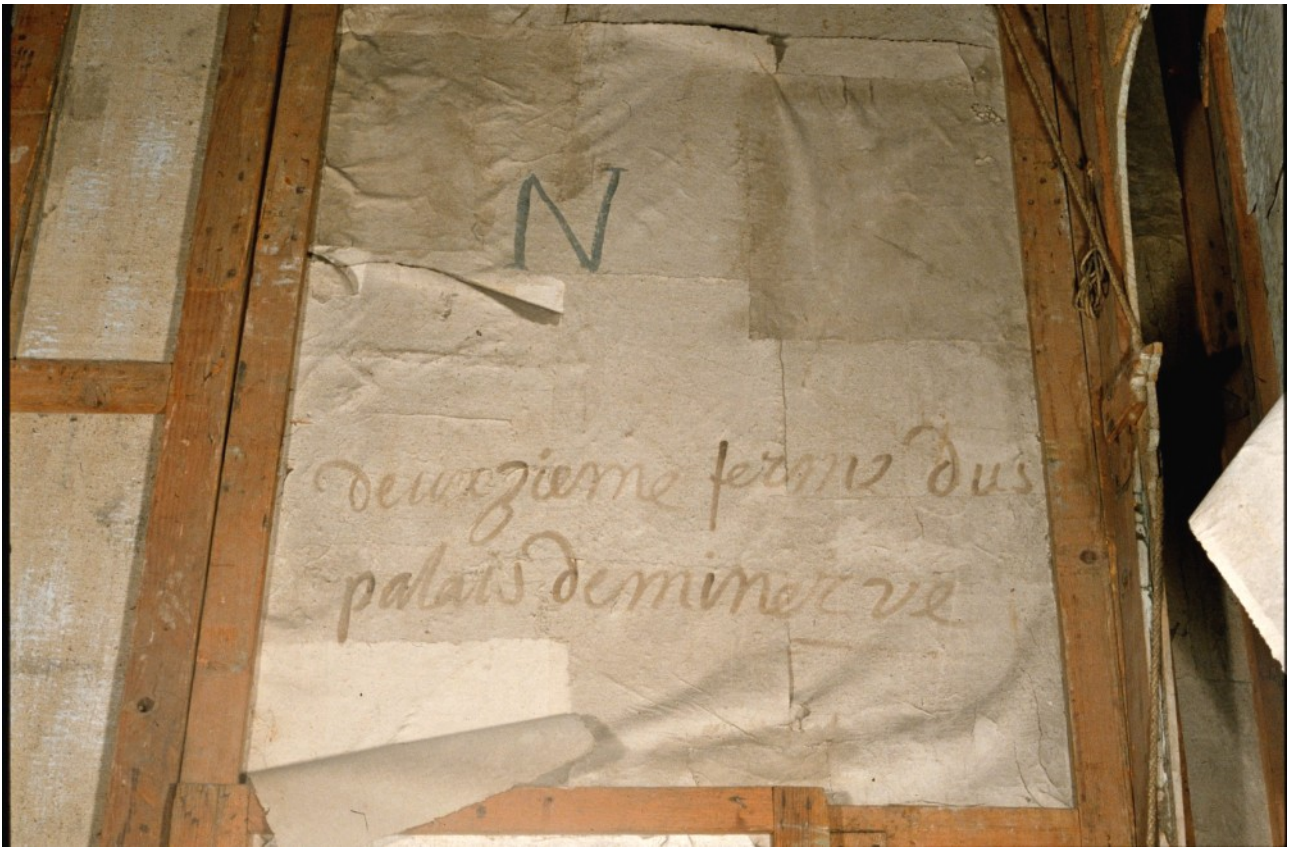
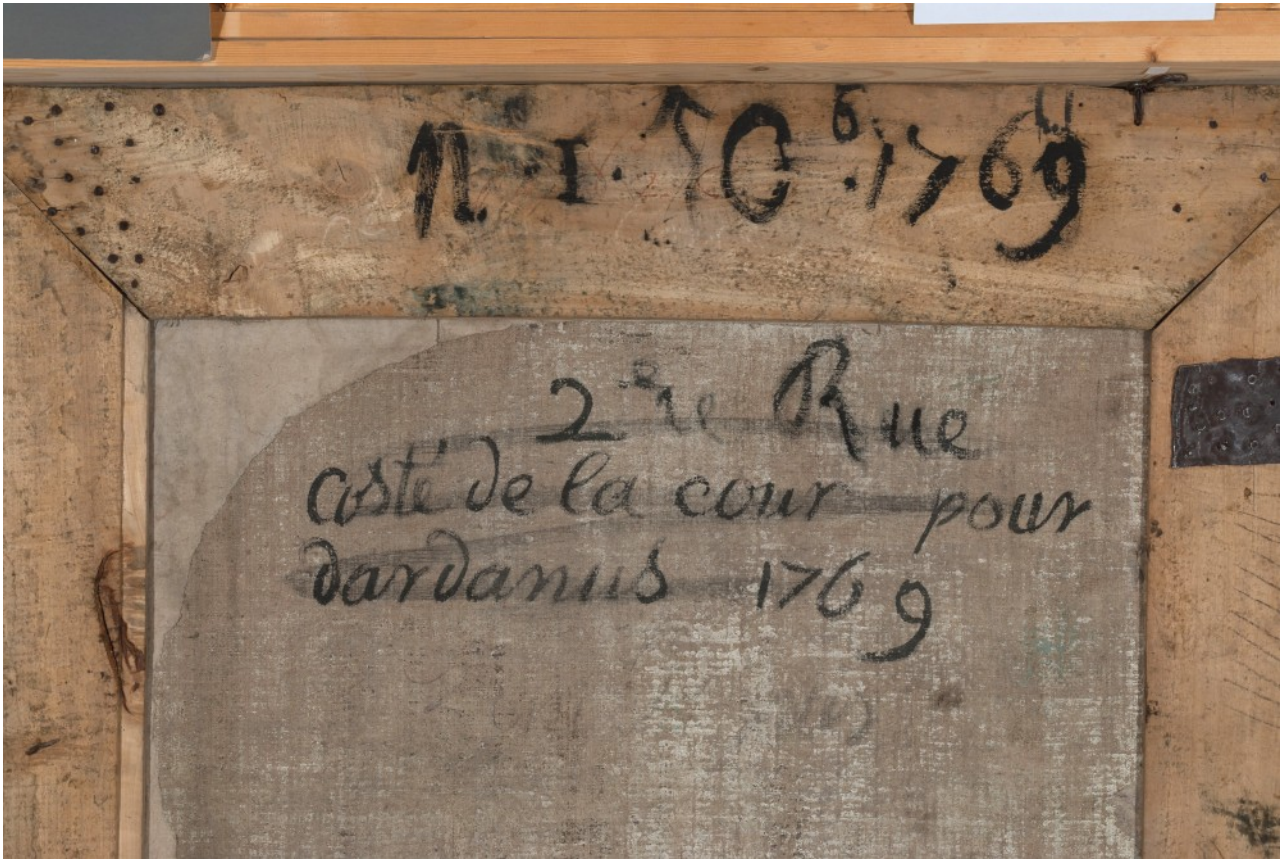
**Figures 92 a-d** - Exemples de ferrures du XVIIIème siècle, fonds des Menus Plaisirs, Fontaine-bleau — Trianon - Photo D. Lauvernier







**Figures 93 a-c** - Marouflage des revers de châssis, avec inscriptions (*Temple de Minerve*, nuages de *Dardanus*), Photos D. Lauvernier



Photos D.Lauvernier



**Figure 94** - Détail de réemploi  
*Temple de Minerve*, rideau de  
lointain. Photo D. Lauvernier.



**Figures 95 a-b** - Tableau de coloris et détail d'architecture en trompe-l'œil, *Temple de Minerve*, Photos D. Lauvernier.







**Figures 96 a-b** - Détail de peinture du *Déserteur*, Fontainebleau (Photo D. Lauvernier), et Détail d'un élément de décor pour Thésée, Slodtz BNF Opéra, ESQ [18].

**Figure 97** - Rideau de Zémire et Azor pour la Comédie de Versailles, Coll. Musée de Fontainebleau.



**Figures 98 a-b** - Frises, pont des cintres et plafond du *Temple de Minerve* à Trianon. Photos D. Lauvernier.

**Figures 99 a-b** - Châssis à brisure, *Temple de Minerve* (Photo D. Lauvernier) et *La Rosière* (Fontainebleau).



**Faux-châssis**

Echelle

Paneton

Peigne

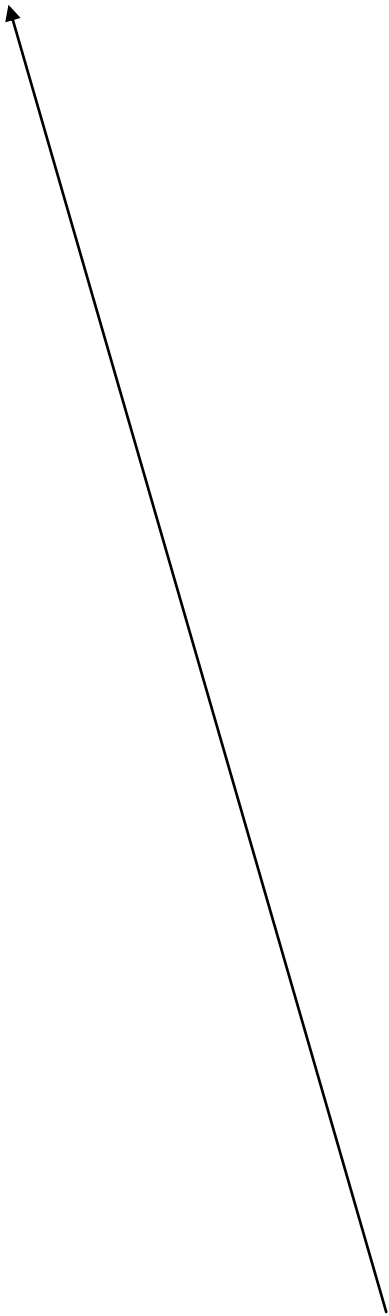
Etrier



Faux-châssis voi-

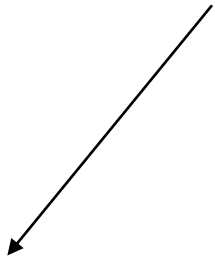
**Mât de perroquet**

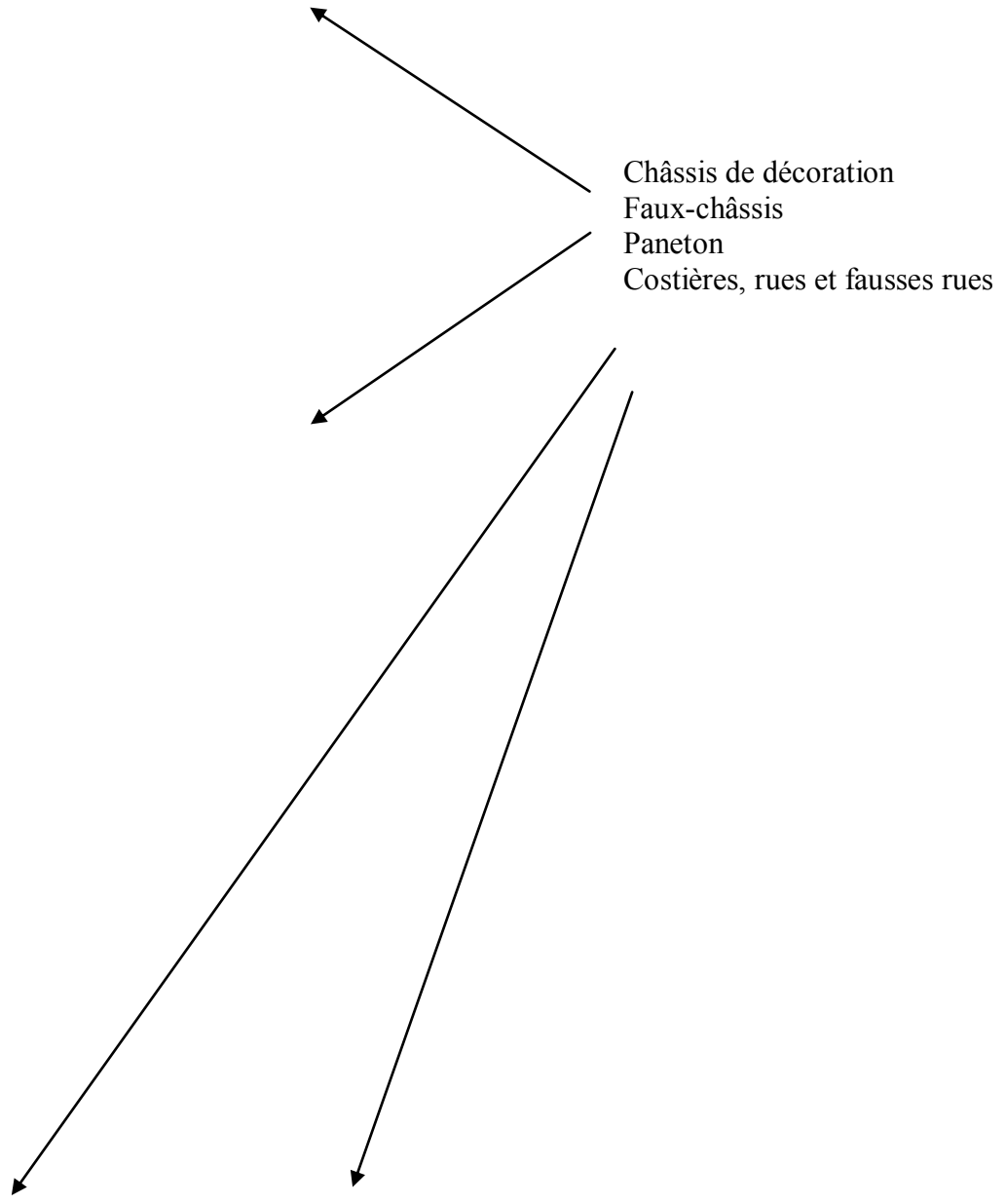
**Figure 100** - Vestiges de la machinerie du théâtre de Châtellerault, années 1830-1840. Photo D.Lauvernier



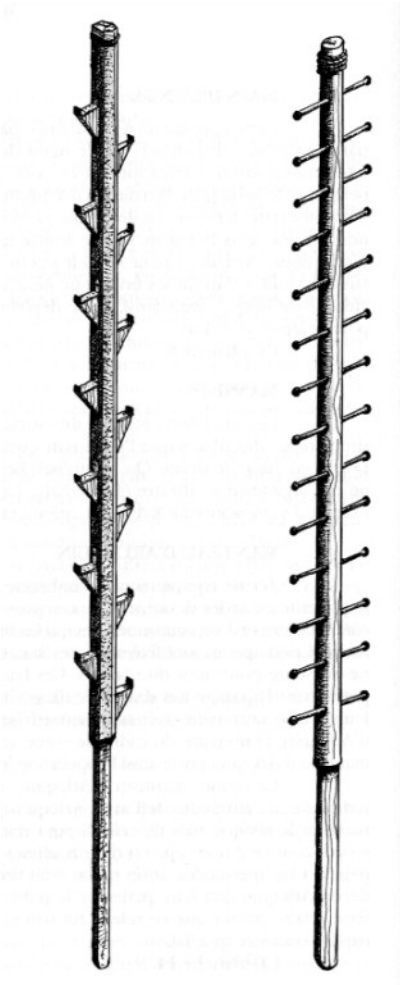
**Figures 101 a-b** - Projet de Salle pour le Duc de Lorraine à Nancy, Francesco Galli Bibiena, 1708, New-York Metropolitan Museum DP820197 et DP280189 . La machinerie est bien proche de celle du XIX<sup>e</sup> siècle. Rien n'évoluera plus en 150 ans.

Passerelles, Lisses, ...  
Levée









**Figures 102 a - c** - Mâts plantés sur les scènes de Trianon et Compiègne. Film *Molière* et Photo D. Lauvernier.



**Figures 103 a-b** - Châssis de terrain pour *La Caravane du Caire*, Fontainebleau , Photo D.Lauvernier.



**Figures 104 a-b** - Lit de gazon, Fontainebleau.

# Les dessins de décorations

**Figure 105** - Esquisse  
Slotz, châssis d'architec-  
ture pour *Acis et Galatée*,  
plume. BNF Opéra, ESQ  
[18.

**Figure 106** - Esquisse Slodtz, châssis d'architecture pour le *Temple de Minerve*, mine. BNF Opéra, ESQ [18

**Figure 107** - Esquisse Slodtz, demi-rideau de lointain pour le *Temple de Minerve*, mine. BNF Opéra, ESQ [18

**Figure 108** - Esquisse Slodtz, châssis de Désert pour *Thésée*, lavis d'encre. BNF Opéra, ESQ [18].



**Figure 109** - Esquisse Slodtz, châssis de Forêt, lavis d'encre. BNF Opéra, ESQ [18.

**Figure 110** - Esquisse Slotz, châssis de Navire pour un Port, lavis d'encre. BNF Opéra, ESQ [18.

**Figure 111** - Esquisse Slodtz en couleurs, ferme N°5 pour la Prison de *Dardanus*. BNF Opéra, ESQ 18.

**Figure 112** - Esquisse à la gouache par Pâris pour le Trône de *Didon*. Vol. 483, 49.



**Figure 113** - Esquisse Slodtz, châssis d'architecture en Tombeaux pour *Sémiramis*, mine, cotes et annotations à la plume. BNF Opéra, ESQ 18.

**Figure 114** - Plantation commentée pour l'action du *Déserteur* coll. Pâris. Vol. 483, 217.

**Figure 115** - Décor de la tragédie *Numitor* pour Fontainebleau, coll. Pâris. Vol. 483, 68.

**Figures 116 a-b** - Décor  
pour *Athalie* Versailles 1770  
par De Machy, avec légende  
de la main de Pâris. Carton  
R1-17; Vol.453 n°52.

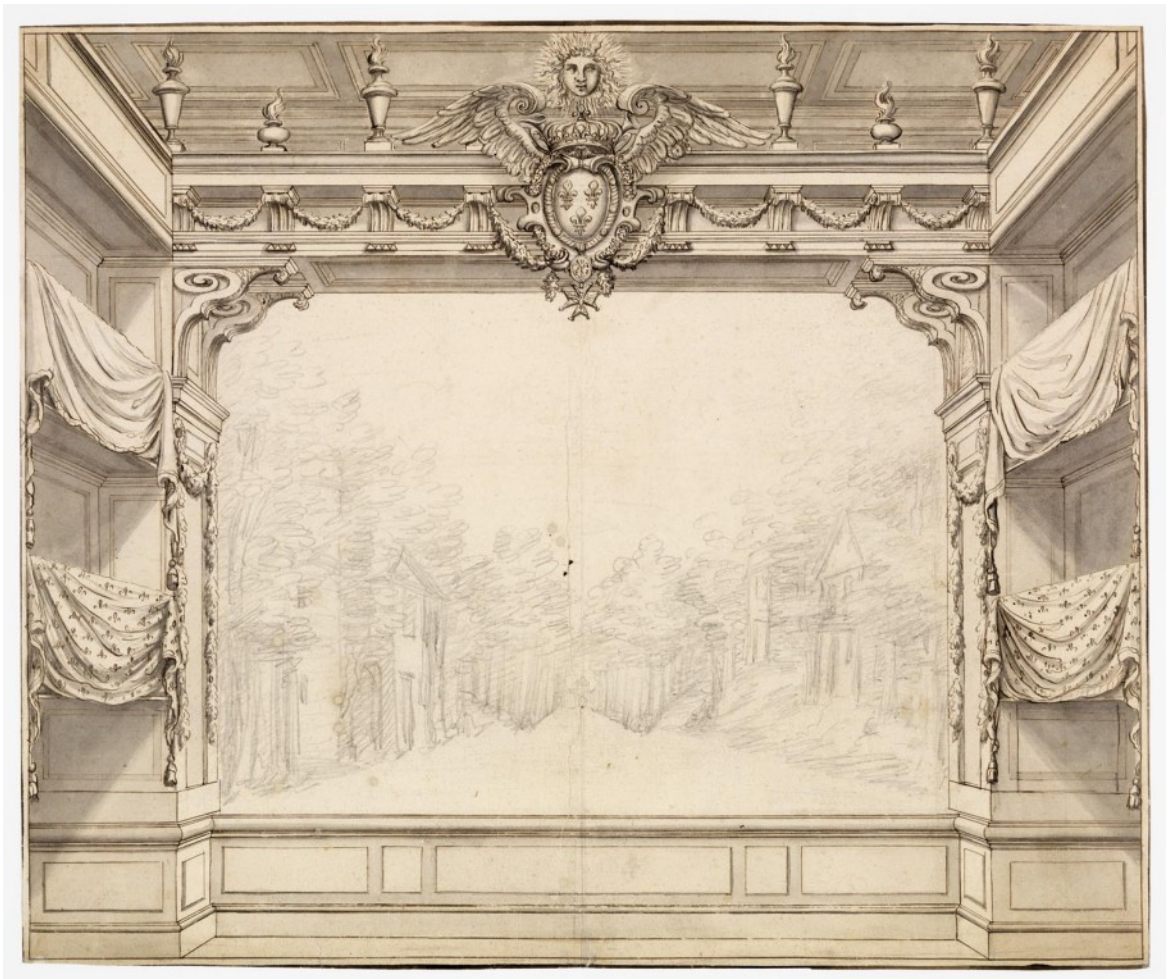


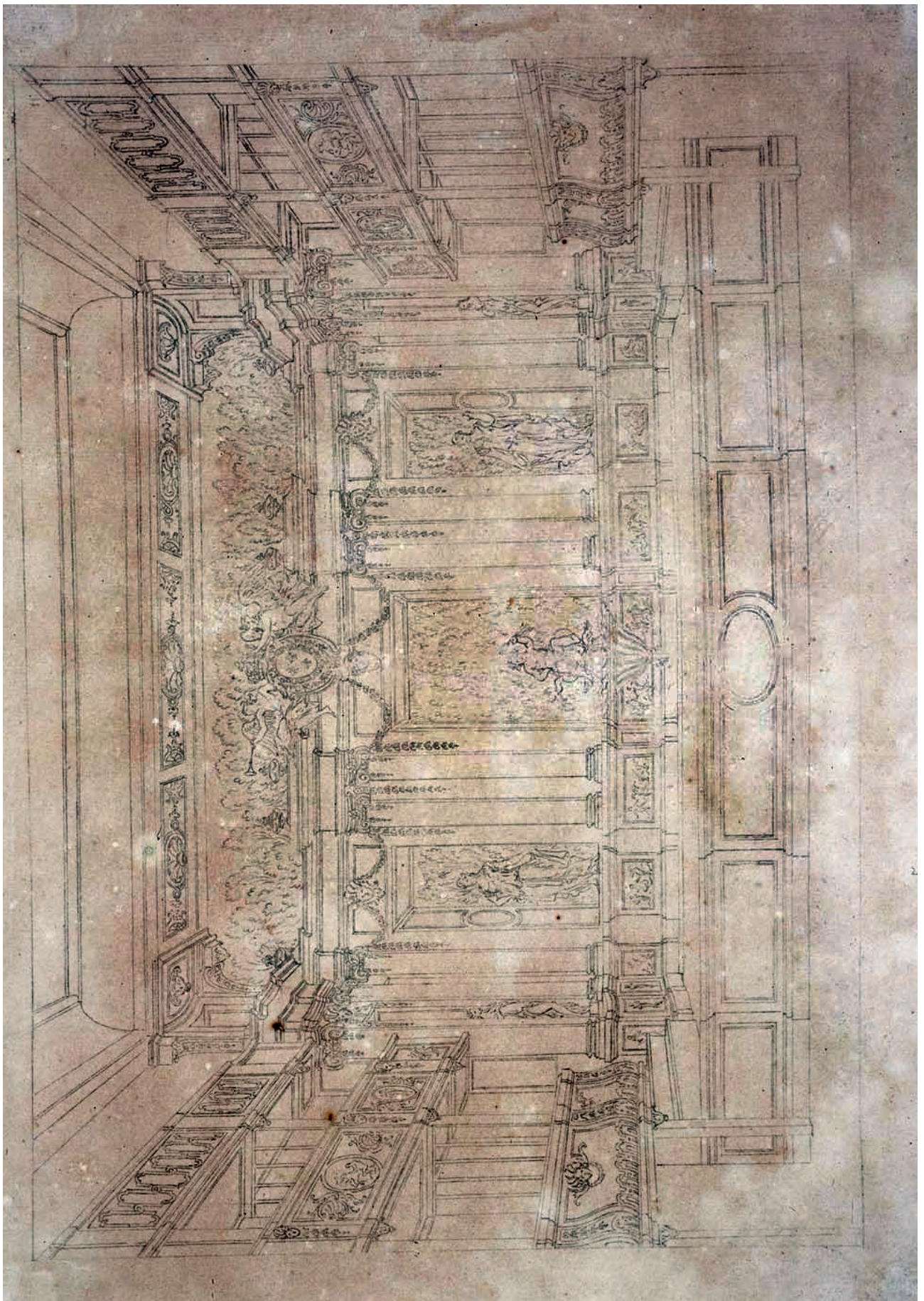
**Figures 117 a-b** - Projet de Pâris, décor de *Thémistocle*. Le dessin associe un plan du lieu supposé figuré par la décoration, une plantation du décor, avec légende. Le dessin du fond de la décoration pourrait être confondu avec la maquette plane du rideau de lointain, mais le dessin précédent montre que les deux derniers plans praticables 7 et 8, sont à décomposer. Il ne s'agit pas non plus d'une vue perspective de la décoration. Vol. 483, 223.

**Double page suivante :**

**Figures 118 a-b** - Décor à la Salle des Machines (BNF Opéra, Réserve) et à une Salle qui serait celle du Petit Bourbon (Archives Nationales, coll. Lévêque, O/1/3241, fol. 21 a.

**Figure 119** - Théâtre du temps de Louis XIV, non identifié, Archives Nationales, coll. Lévêque, Archives Nationales, coll. Lévêque, O/1/3240, 51.





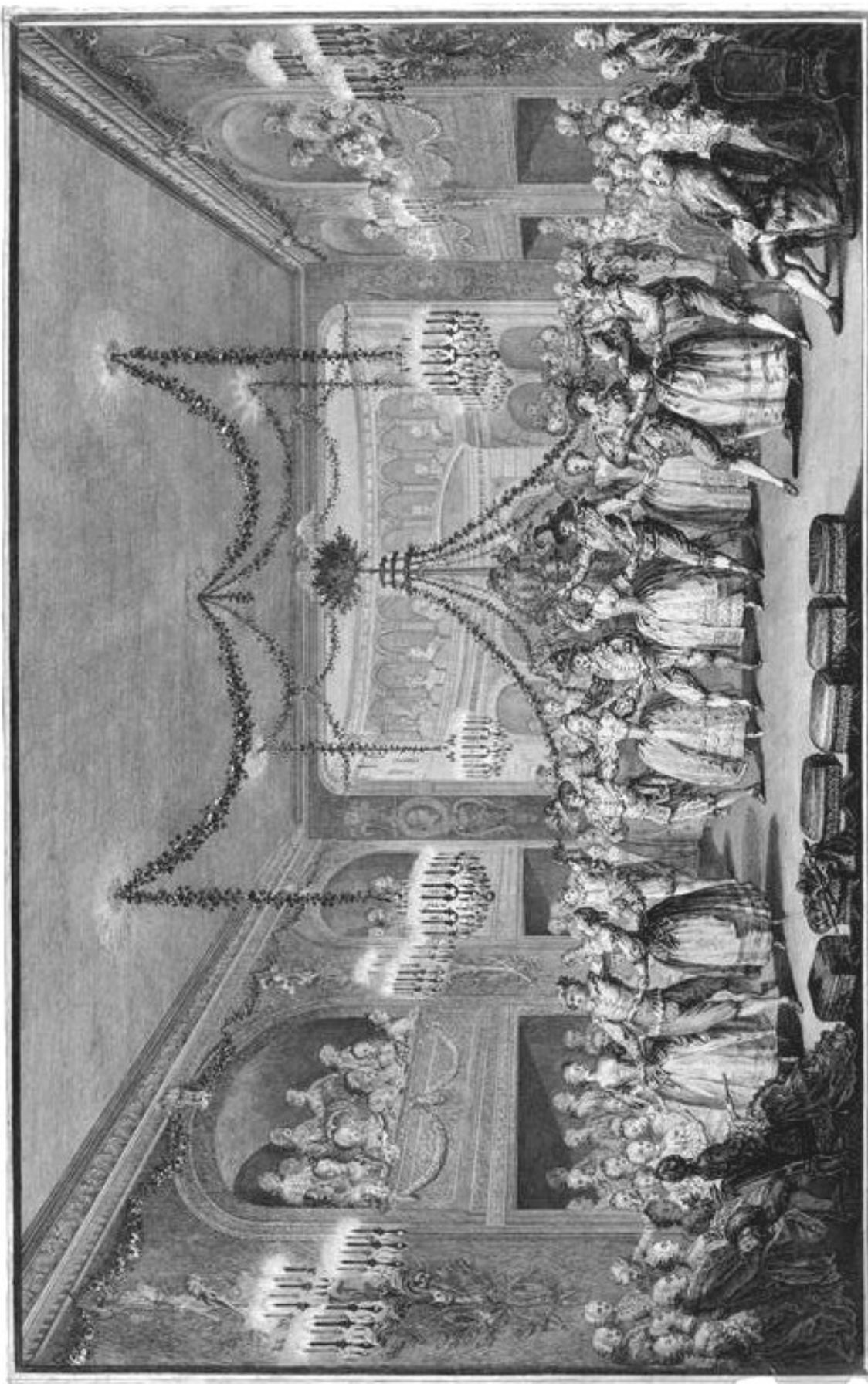
**Figure 120** - *La Princesse de Navarre à Versailles*, 1745, Musée du Louvre, Arts Graphiques, 25252 recto.

**Figures 121 a-c** - Vue perspective par Moreau de la salle avec la décoration du dernier acte d'*Athalie* 1770, et l'action scénique, en vue d'une probable publication gravée, Château de Versailles, INV. Dessins 1214. La gouache par Cochin d'une représentation au théâtre de l'escalier des Ambassadeurs, tout aussi précise, offre par contre une perspective panoramique. Ottawa, National Gallery of Canada, n°41953 à comparer avec celle de la Cortina à Vienne. Österreichische Nationalbibliothek, gravure de Frans Geffels.



**Page suivante Figure 122** - Bal du May à Versailles dans la Salle de Comédie, avec les décorations dans la salle et sur la scène, 1763. Gravure de commémoration.





Ball du May donné à Versailles pendant le Carnaval de l'année 1763. sous les Ordres de  
M. le Duc de Ouaras Premier Gentil-homme de la chambre du Roi, et ordonné par M. De Laferrière  
Intendant, et Contrôleur Général de L'agriculture, mines, manufactures, et affaires de La Chambre de la Mayesté.

# Partie 1

## Les Sources : Inventaire et traitement

### *Sous-partie II, Méthodologie pour le traitement des sources*

#### Chapitre 1 :

## EXAMEN CRITIQUE de l'EXISTANT

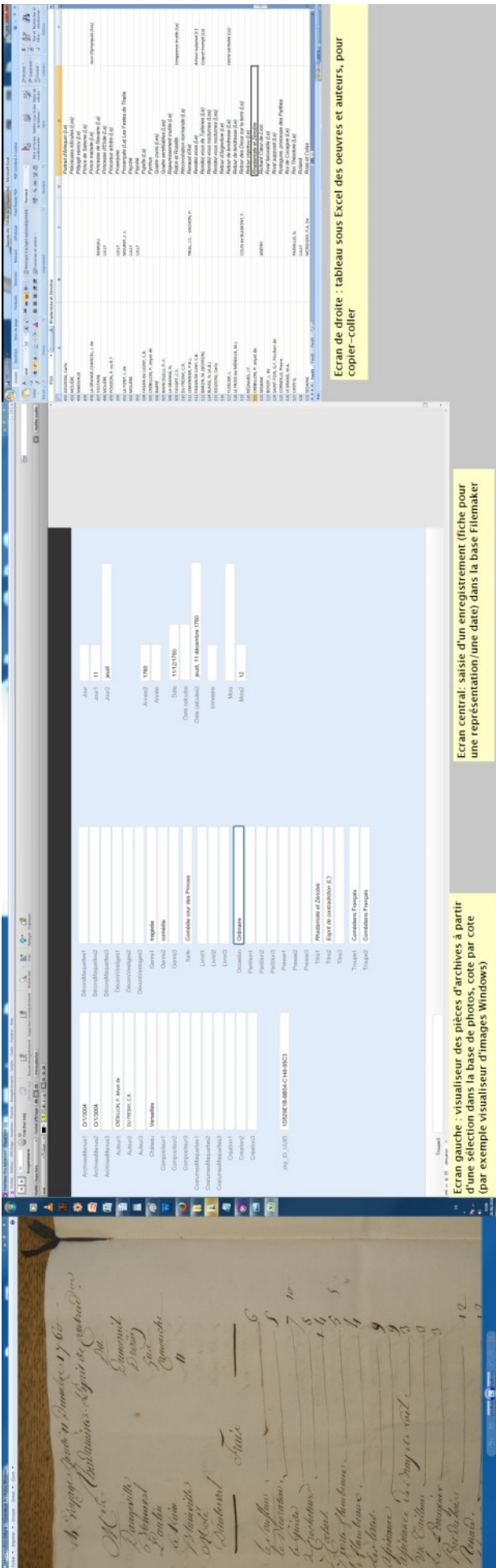
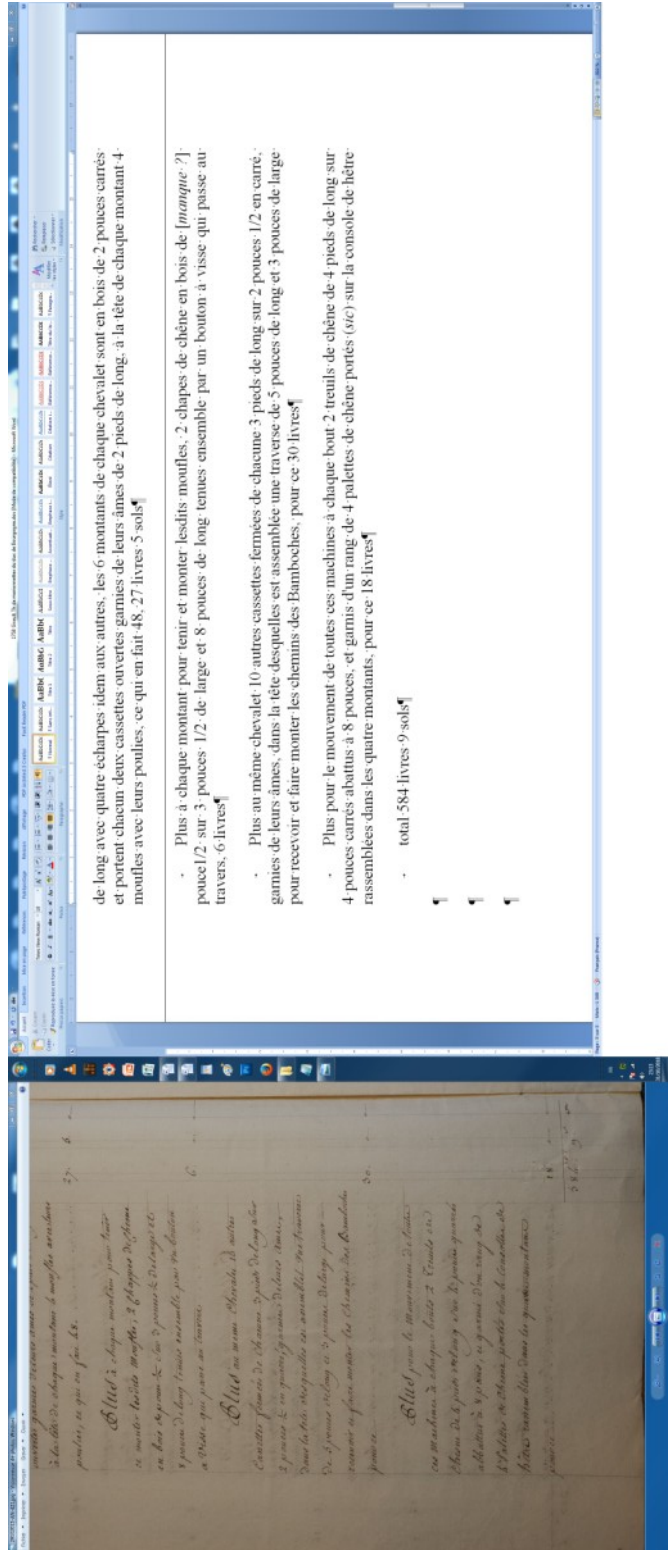


Figure 123 Capture d'écran : saisie de la base de données.

Figure 124 Capture d'écran : saisie de texte d'archives.

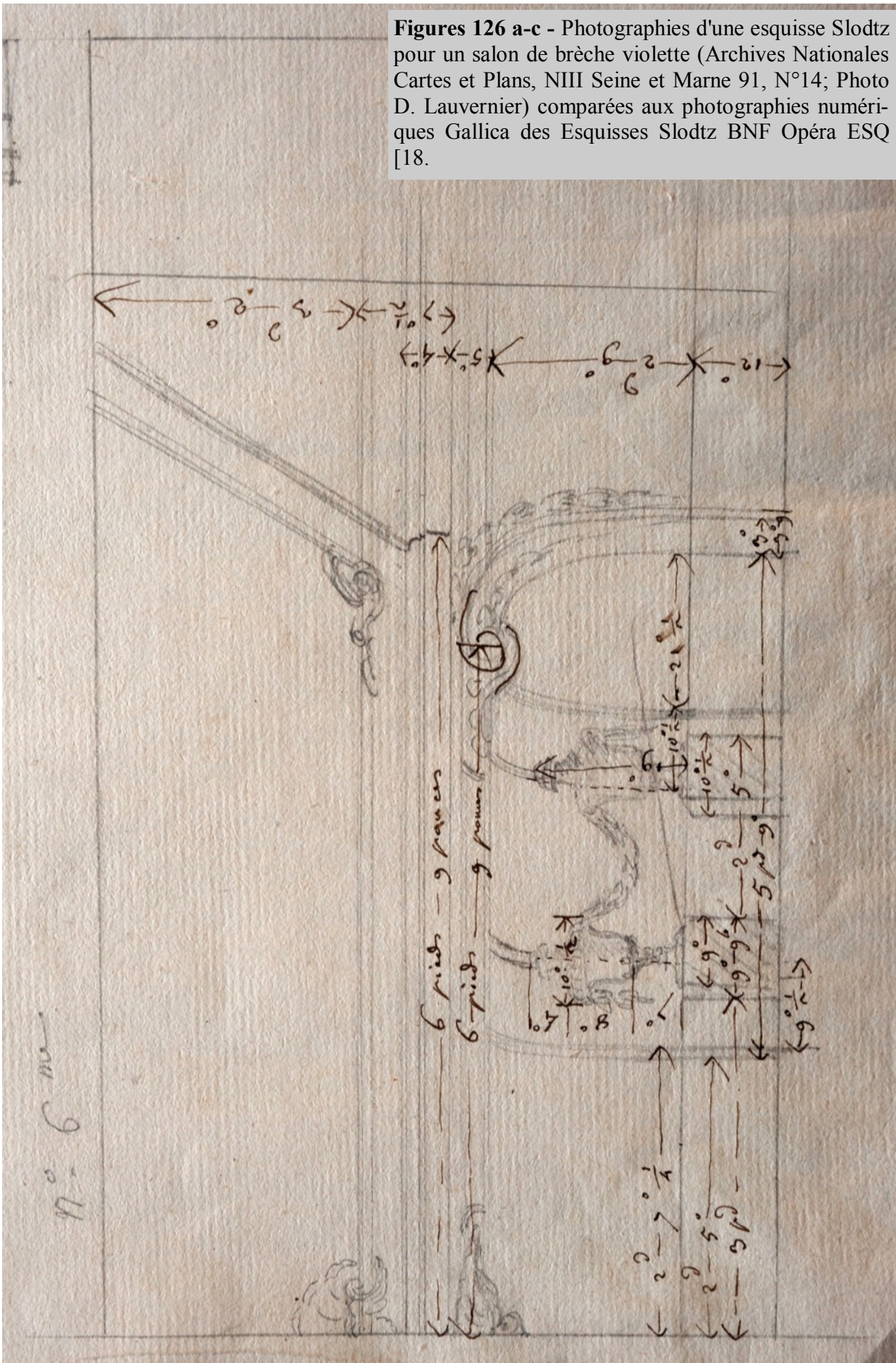


# **Commentaire critique sur les numérisations de sources iconographiques**

**Figures 125 a-b** - Photographies du Plan de la Paix Musée du Louvre, Recueil du Louvre T. I, f°21. (D. Lauvernier) et du Plan THC2 (Photo Stockholm, National Museum).



**Figures 126 a-c** - Photographies d'une esquisse Slodtz pour un salon de brèche violette (Archives Nationales Cartes et Plans, NIII Seine et Marne 91, N°14; Photo D. Lauvernier) comparées aux photographies numériques Gallica des Esquisses Slodtz BNF Opéra ESQ [18].









# **Commentaire critique sur les Modèles 3D de Salles de la Cour**

# Théâtre de l'Escalier des Ambassadeurs

**Figure 127-** Gouache d'une représentation au théâtre de l'escalier des Ambassadeurs par Cochin, Ottawa, National Gallery of Canada, n° 41953.



**Figures 128 a-f** - Restitutions des plans du théâtre de l'Escalier des Ambassadeurs par Jean-Claude Le Guillou, *Versalia* 2016 p.161-163, et restitutions 3D par Hubert Naudeix, *Architectures de théâtre à Versailles* p.52-71.











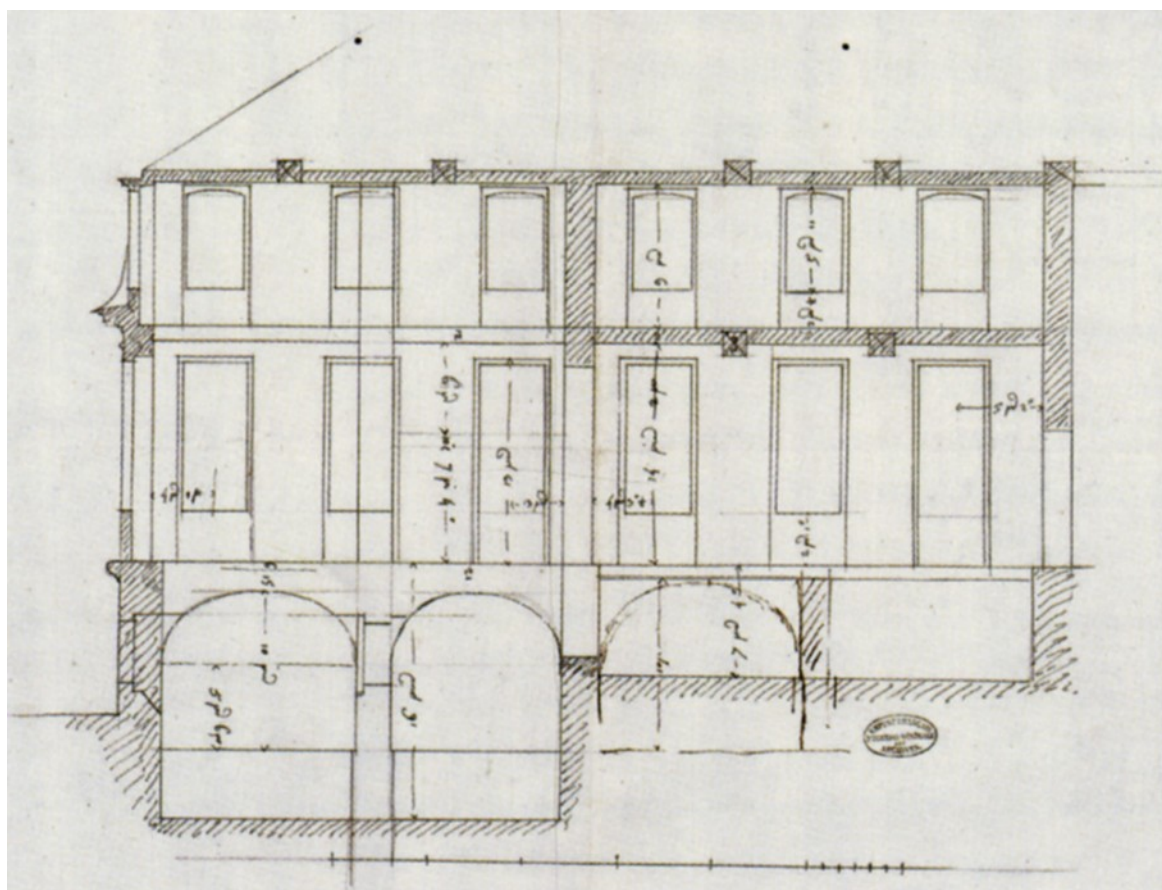
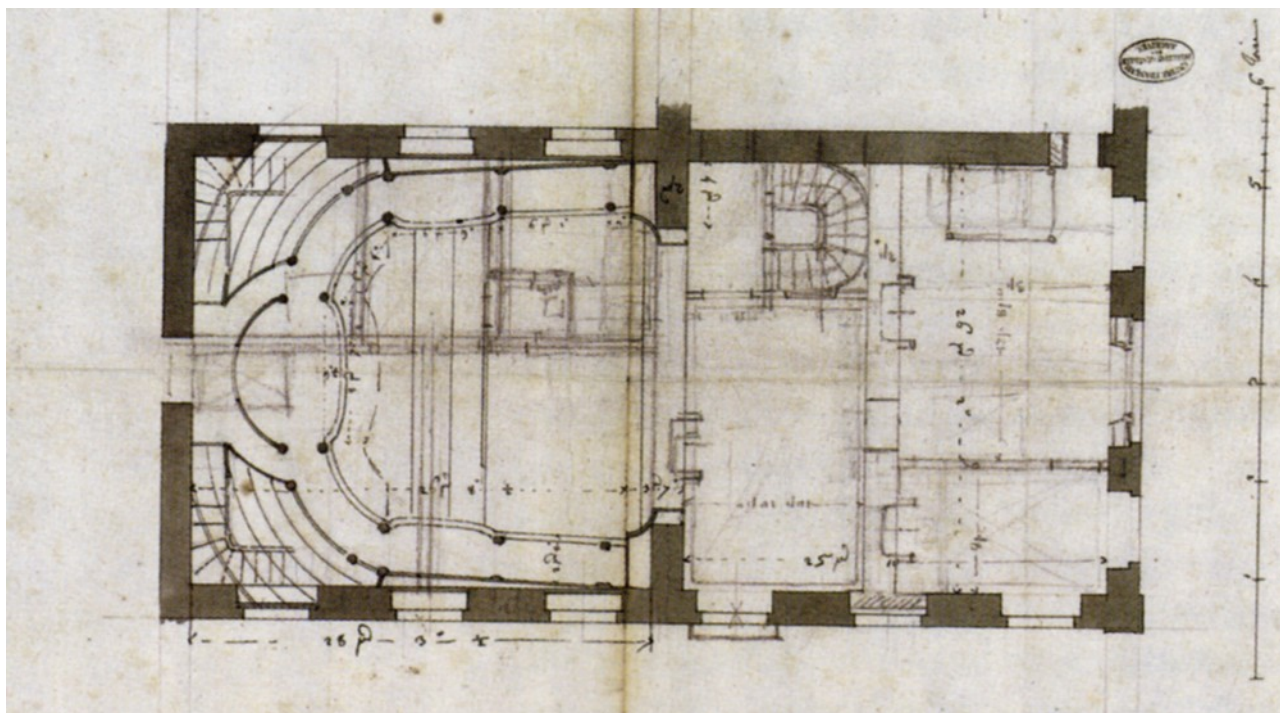


**Figures 129 a-c** - comparaison du modèle 3D des dessous du théâtre de l'Escalier des Ambassadeurs p.52 et des dessous et cintres de Gripsholm (Photos D.Lauvernier).



# Théâtre de Bellevue

Figures 129 a-b - Plan projetant la suppression du théâtre de Bellevue, O/1/1533, 213; coupe du volume du théâtre, 213.



**Figures 130 a-b**

Coupe du théâtre de Bellevue, Bibliothèque de l'Institut, ms. 1043 n°10 .

**Figure 132-** Restitution du théâtre de Bellevue par Franck Devidjian *Versalia* 2016 p.154 fig.11.

# Grand Théâtre du Manège

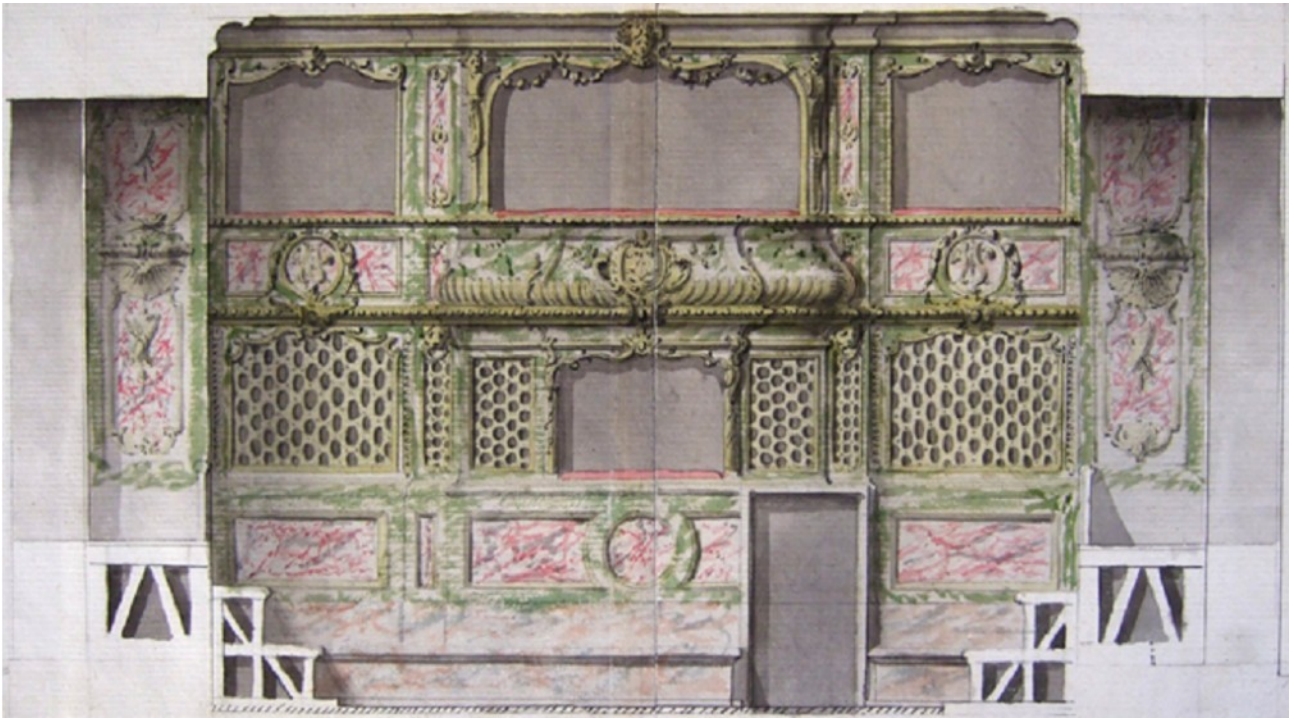
**Figure 133** - Salle du Manège en 1745 pour le Bal paré paré Musée du Louvre, Arts Graphiques,

**Figures 134 a-b-** Restitutions 3D de la Salle du Manège en 1745 pour le Bal paré par Hubert Naudeix, *Architectures de théâtre à Versailles* p.102-105.



# Comédie de la Cour des Princes

**Figures 135 a-b-** Restitution 3D de la Salle de la Comédie de la Cour des Princes sous Louis XIV par Marlène Faure, BNF Estampes Fol. Va 78 (E. 6) (Loge Louis XIV) *Architectures de théâtre à Versailles* p.26-27.



**Figures 136 a-e** - Restitution 3D de la Salle de la Comédie de la Cour des Princes sous Louis XV par Marlène Faure Archives Nationales, O/1/1788/2, 36, *Architectures de théâtre à Versailles* p. 28-29.





# Comédie de la Salle de l'aile Neuve



**Figures 137 a-d** - Restitution 3D de la Salle de la Comédie de l'Aile Neuve par Marlène Faure  
*Architectures de théâtre à Versailles* p.30-49.



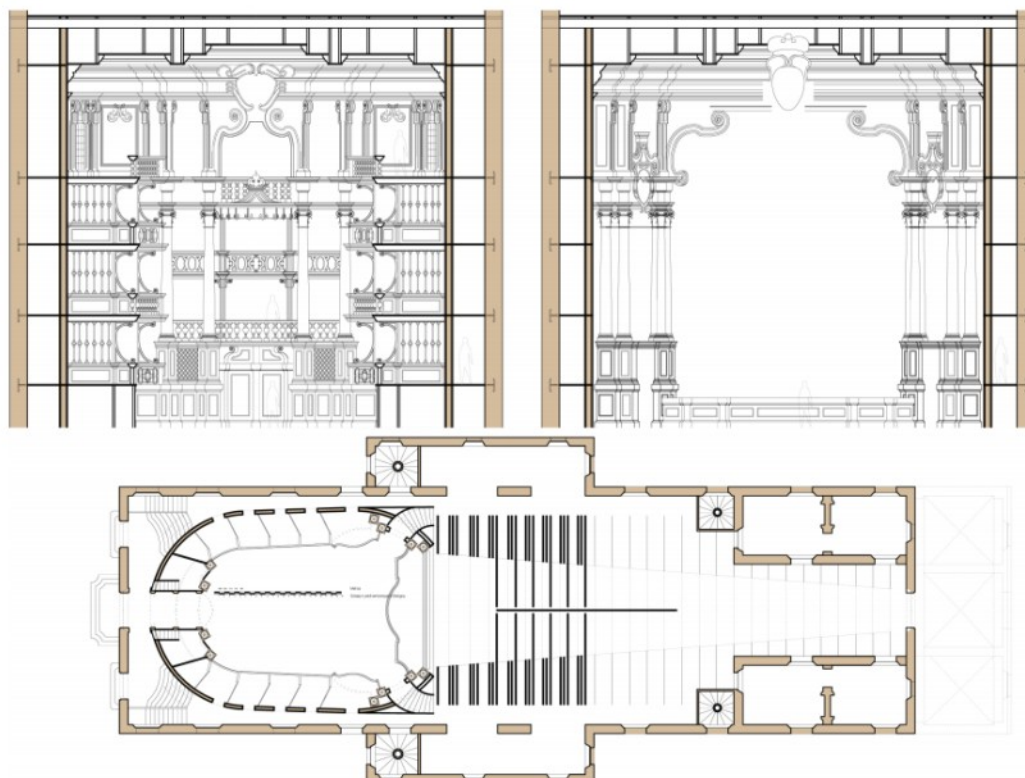
# Le Grand Théâtre en 1770

**Figures 138 a-b** - Restitutions 3D de la Salle du Grand Théâtre pour le Festin royal par Marlène Faure *Architectures de théâtre à Versailles* p.118-

# L'Opéra ducal de Nancy

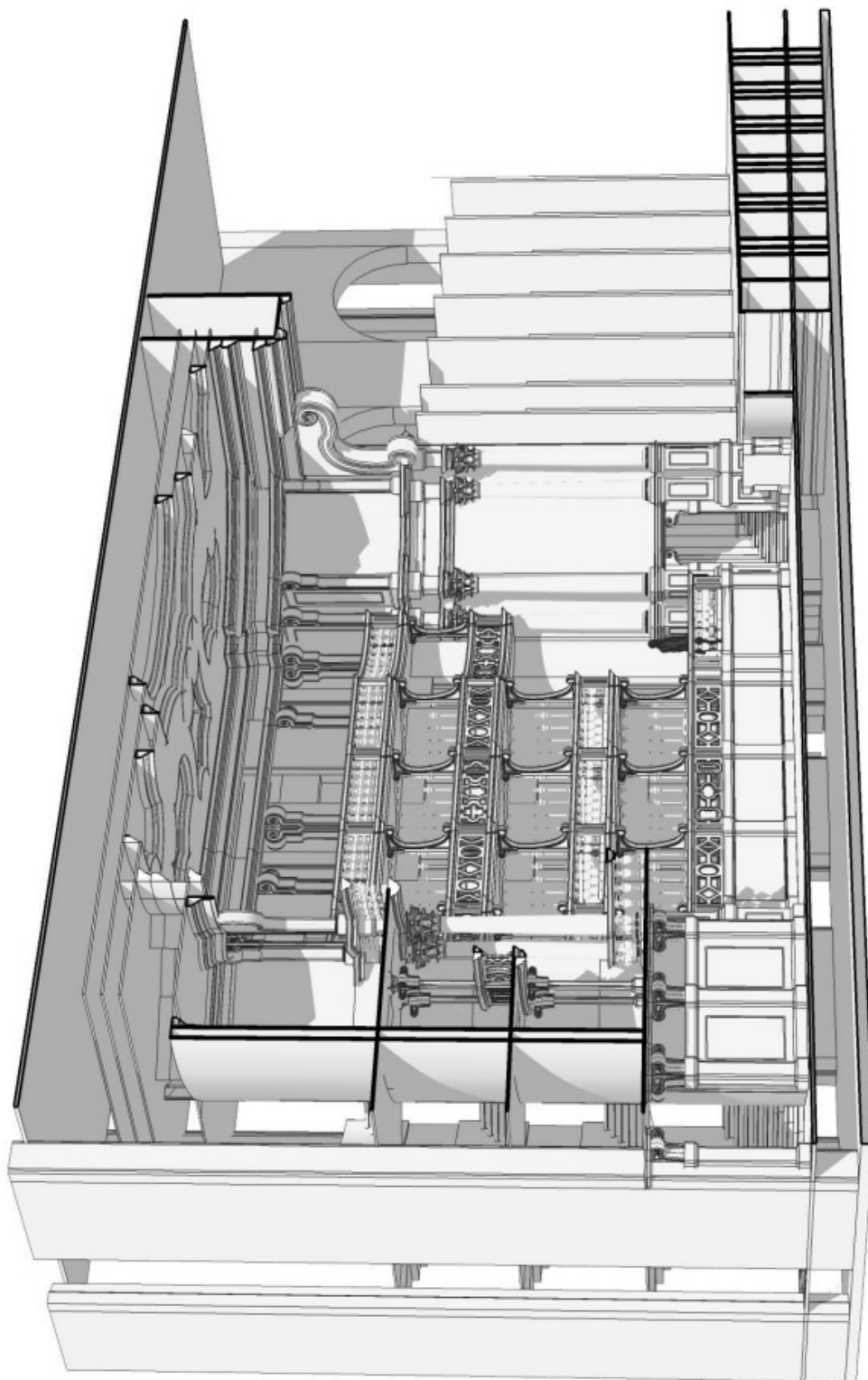
**Figures 139 a-f** - Restitution 3D de l'Opéra Ducal de Nancy. Eduardo Francisco Durão Antunes, *Ópera do Tejo - Investigação e reconstituição tridimensional*, 2015.

Ópera do Tejo: Investigação e reconstituição tridimensional



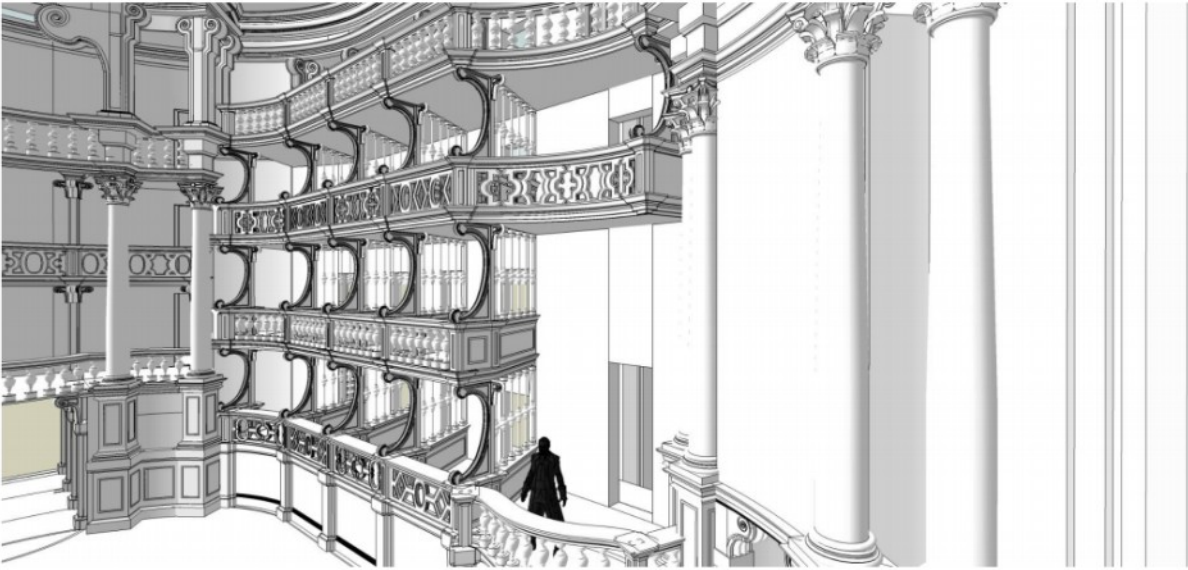
APÉNDICE ICONOGRÁFICO

Estampa 4 – Reconstituição vectorial em CAD da secção transversal, vista sobre o arco do prosenório e planta do piso térreo do projecto original do Teatro de Nancy



Estampa 5 – Pormenor da sala em corte da recriação virtual do Teatro de Nancy

Estampa 4 – Reconstituição vectorial em CAD da secção transversal, vista sobre o arco do proscénio e planta do piso térreo do projecto original do Teatro de Nancy



Estampa 6 – Pormenor dos camarotes da recriação virtual do Teatro de Nancy

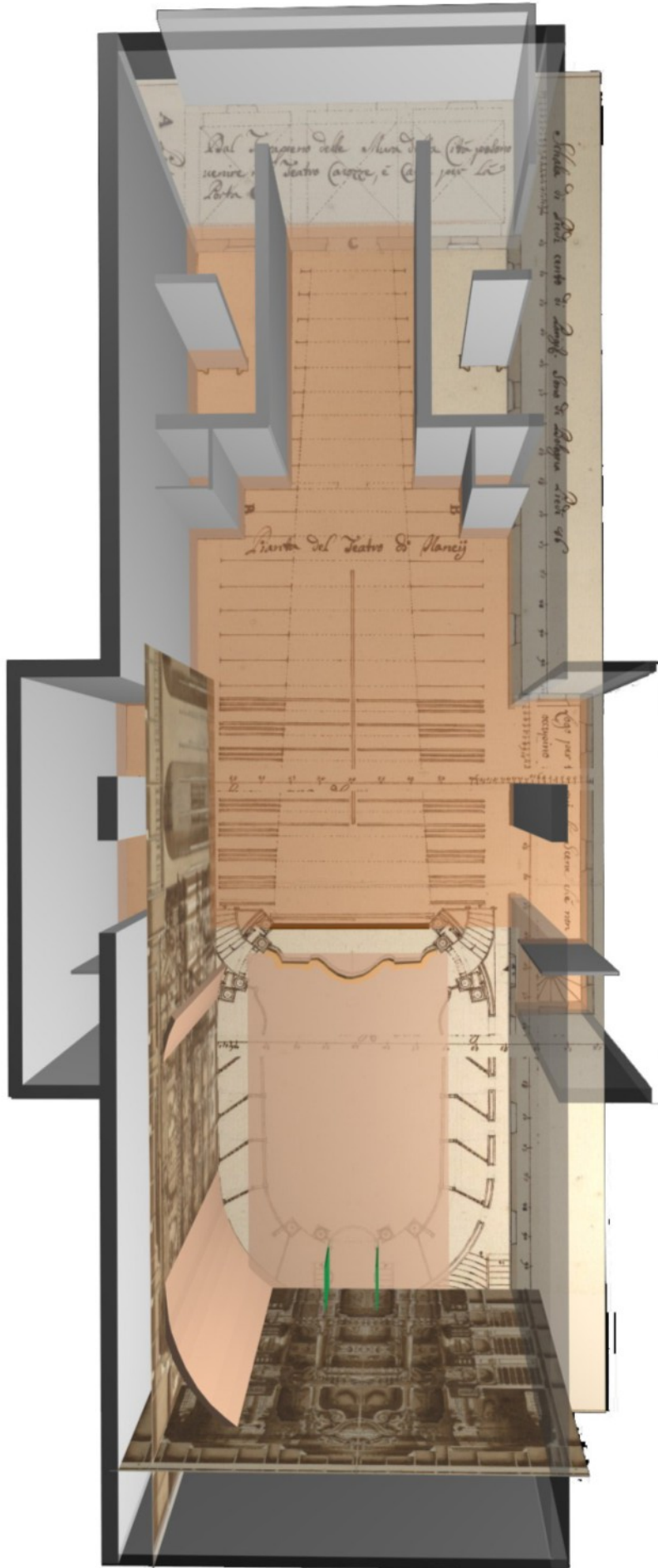
Estampa 5 – Pormenor da sala em corte da recriação virtual do Teatro de Nancy



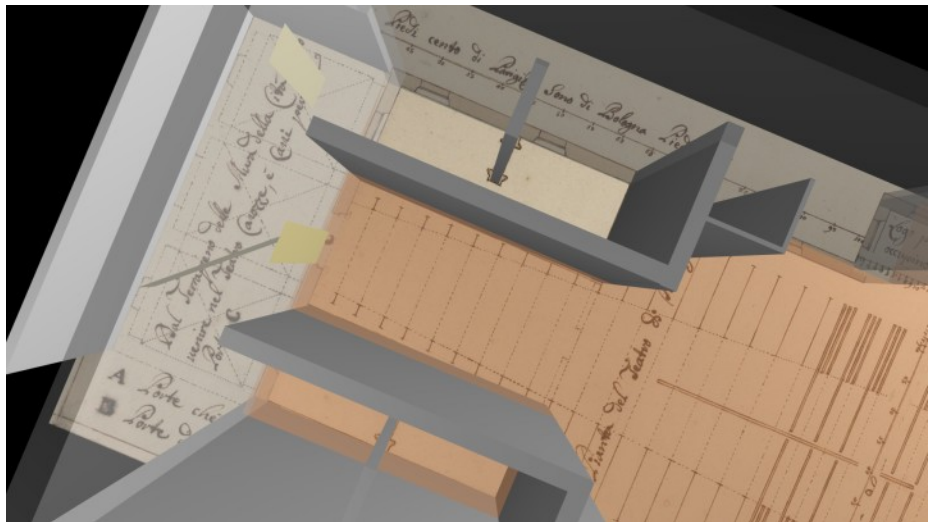
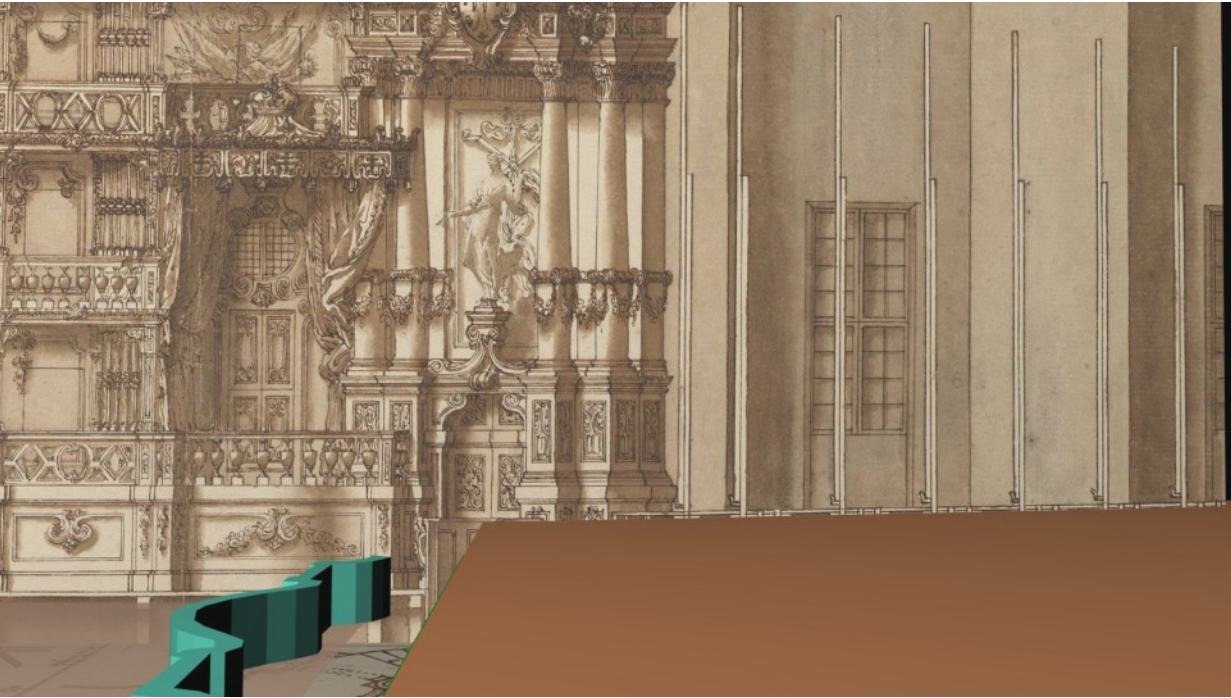
Estampa 4 – Reconstrução vectorial em CAD da secção transversal, vista sobre o arco do prosenónio e planta do piso térreo do projecto original do Teatro de Nancy



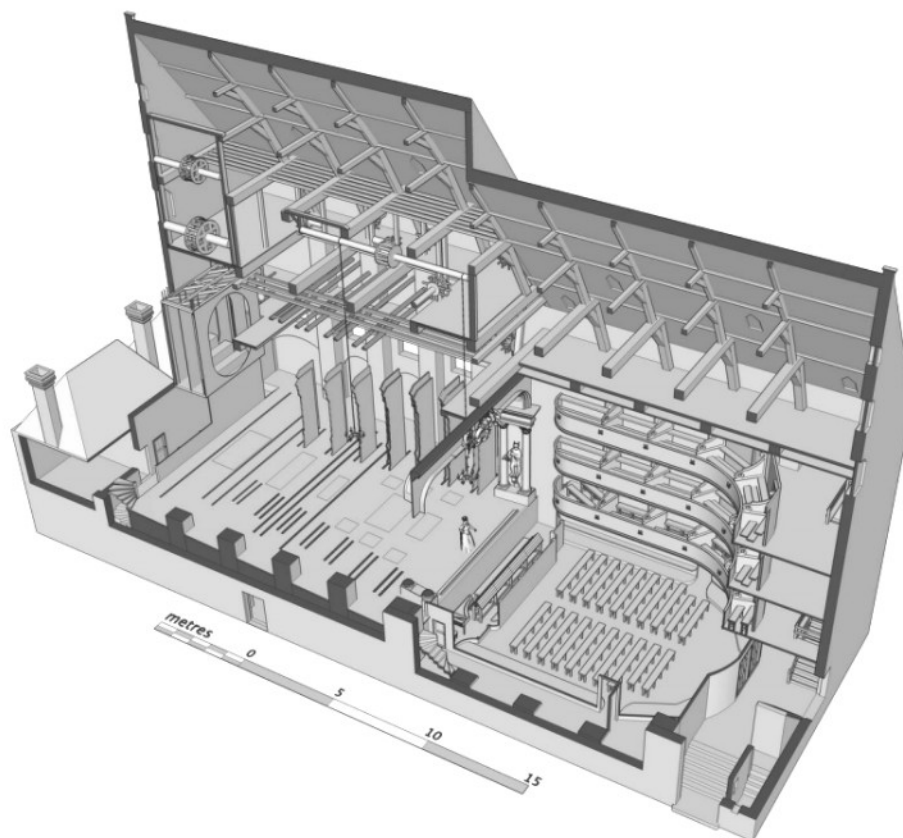
Estampa 7 – Vista do interior da sala, a partir do palco, da recriação virtual do Teatro de Nancy



**Figures 140 a-e** - Restitution 3D de l'Opéra Ducal de Nancy par D. Lauvernier, dont simulation du passage des décorations par l'arrière-scène et le portique.



# Theater van het Tapissierspand, Anvers



ESTADO DO CONHECIMENTO

**Figures 141 a-b-** Restitution 3D d'un Théâtre d'Anvers en 1711 par Th. De Paepe. in Eduardo Francisco Durão Antunes, *Ópera do Tejo - Investigação e reconstituição tridimensional*, 2015.

Figura 39 – Modelo computacional do Theater van het Tapissierspand (Antuérpia, Bélgica, 1711 - 1746) como ele era em 1743. DE PAEPE 2010 p. 33, fig. 4



Figura 40 –Vista interior sobre o modelo computacional do Theater van het Tapissierspand como ele era em 1743. DE PAEPE 2010, p. 33, fig. 7

Página 73

# Partie 1

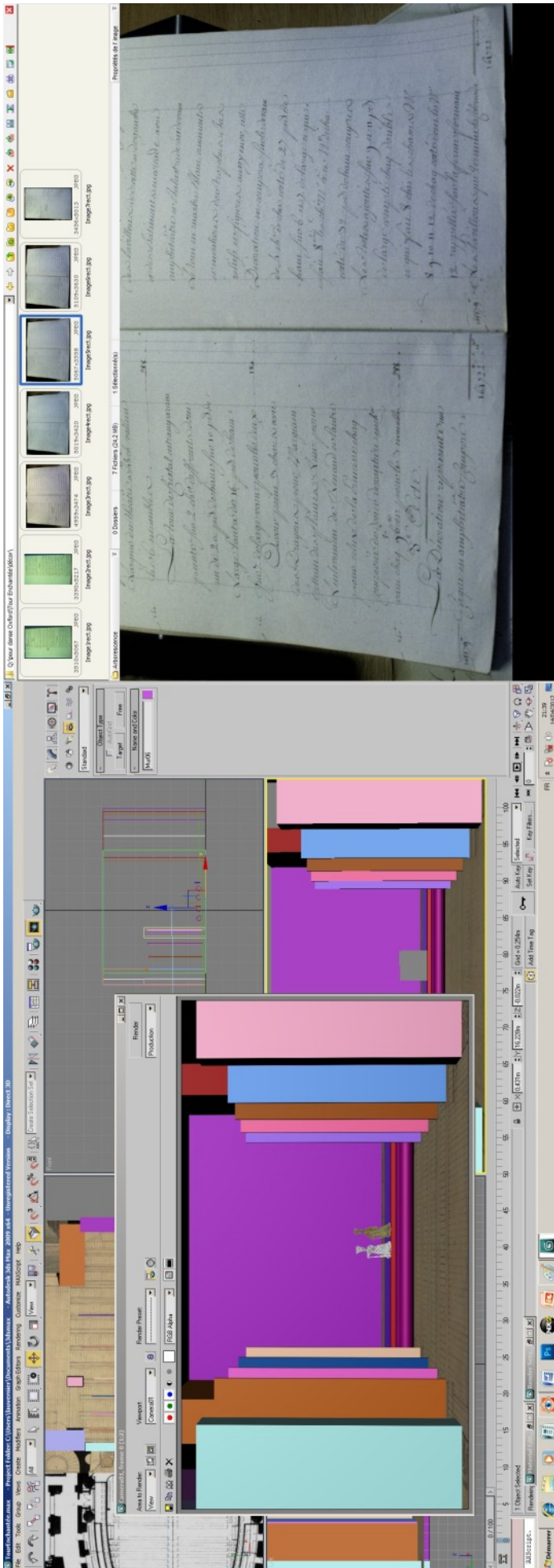
## Les Sources : Inventaire et traitement

*Sous-partie II, Chapitre 2 :*

# **MÉTHODOLOGIE pour le TRAITEMENT de SOURCES en vue de la MODÉLISATION**

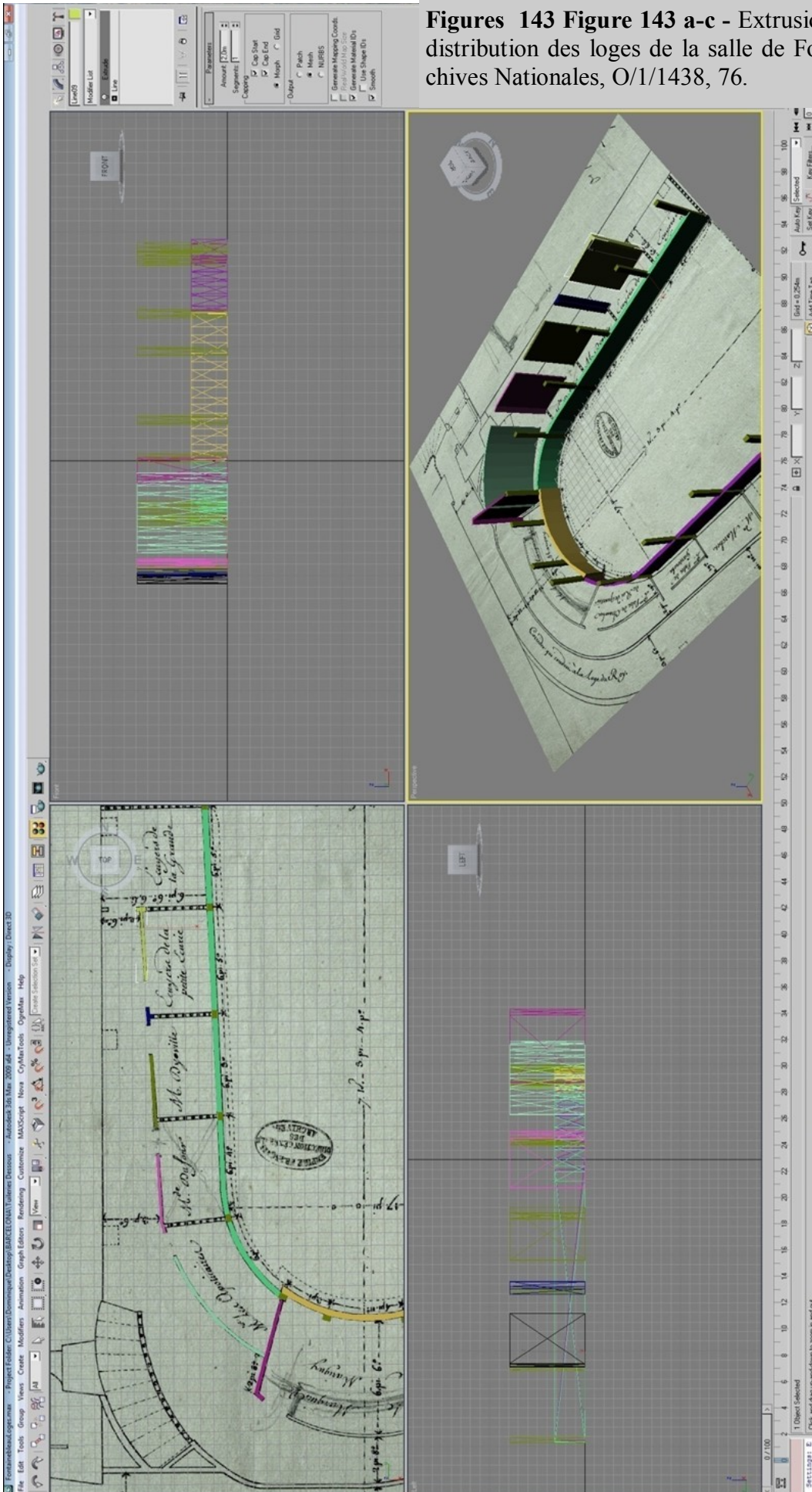


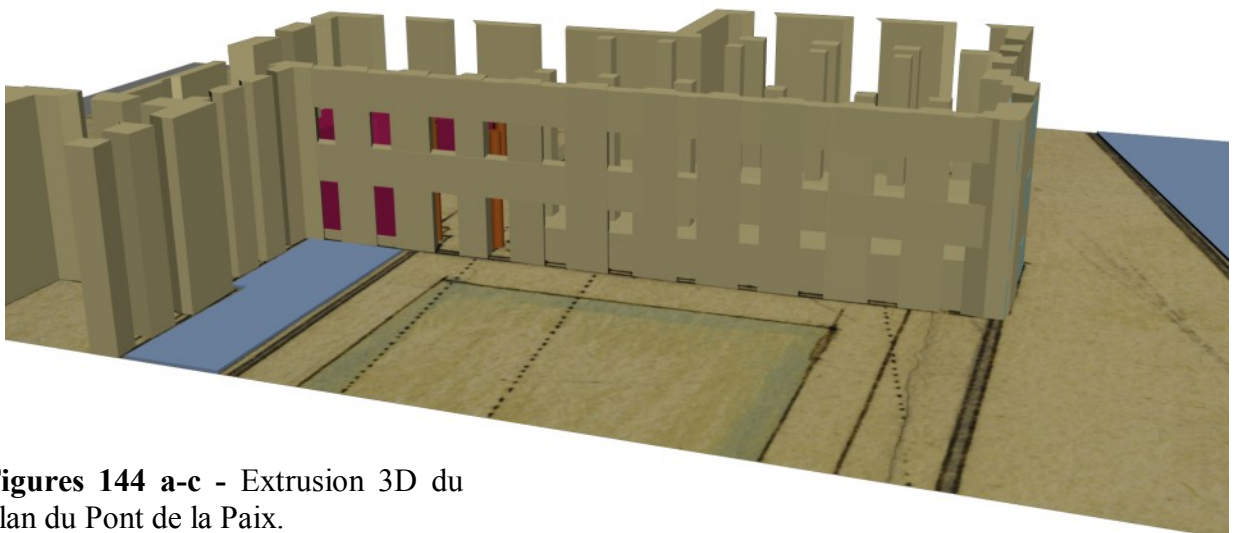
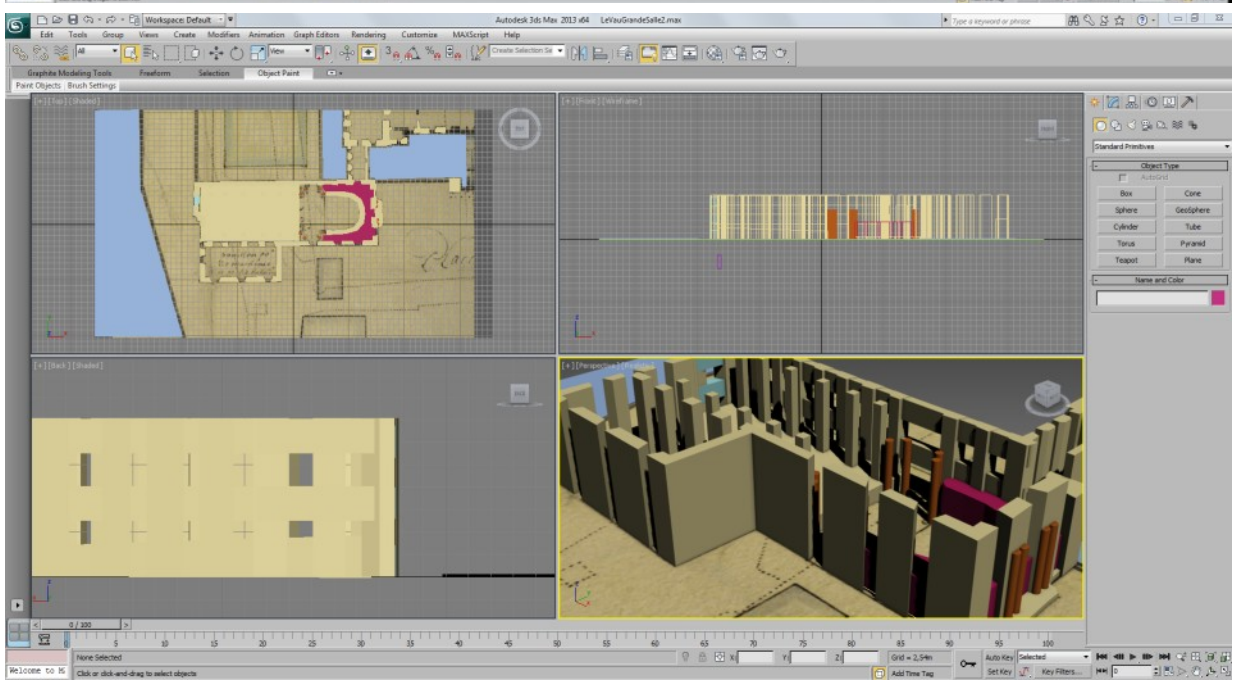
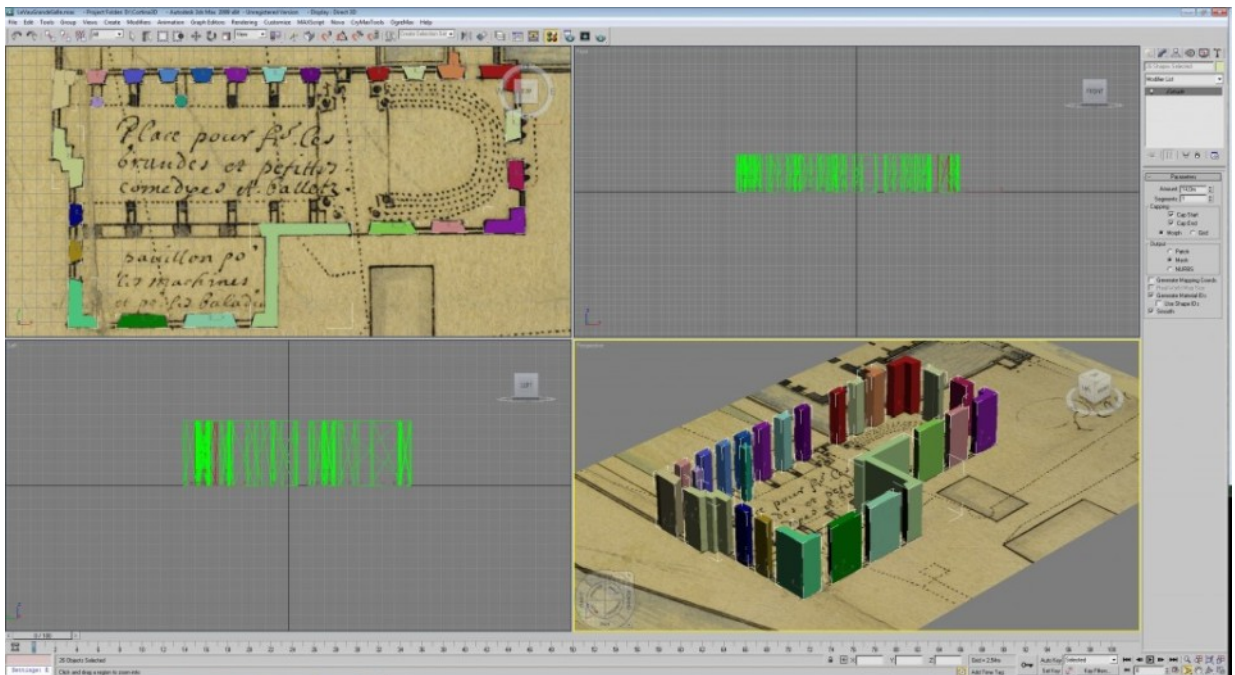
# **Différents procédés de modélisation avec exemples**



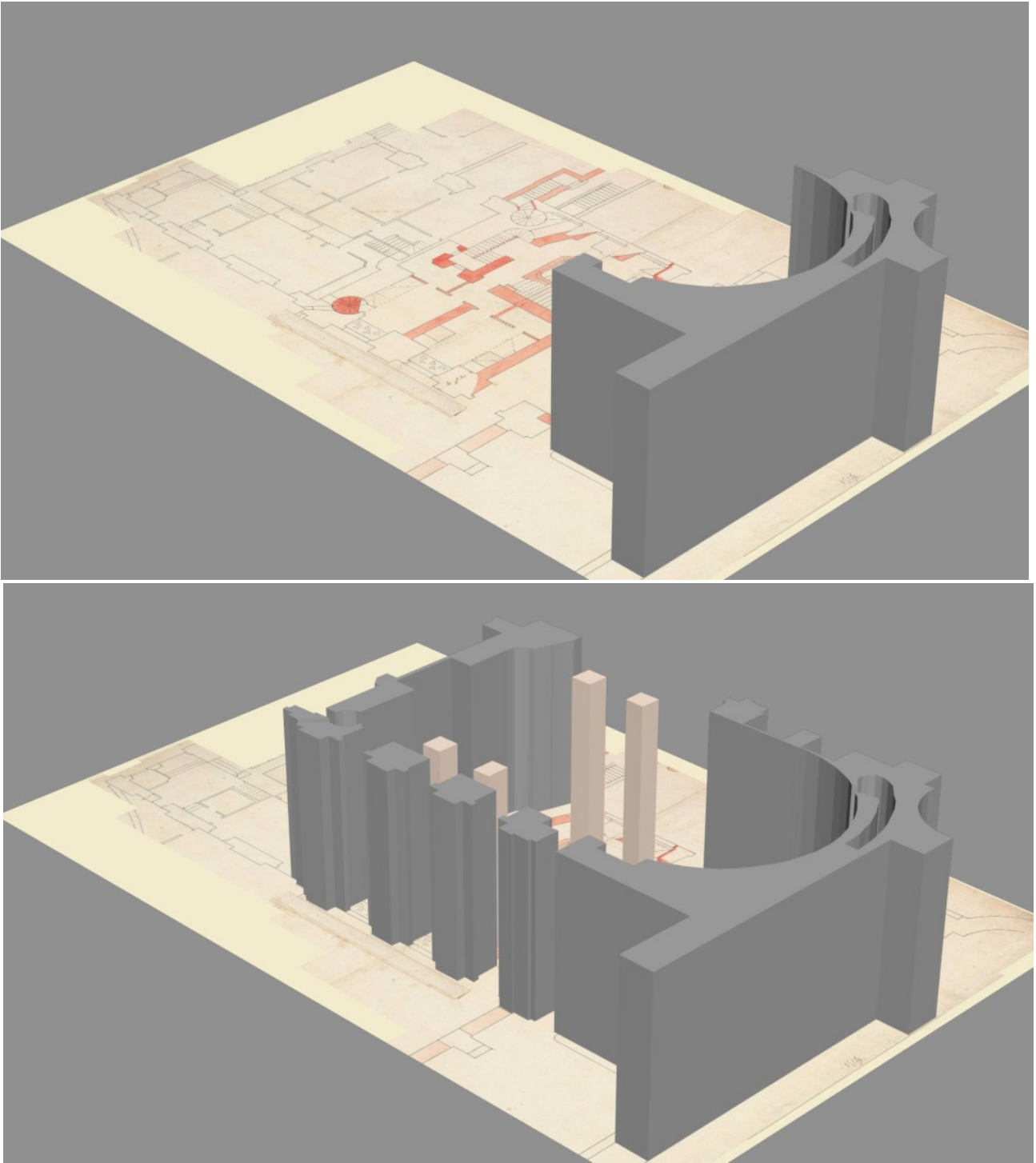
**Figure 142** Capture d'écran : Modélisation 3D de *La Tour Enchantée* au Grand théâtre de Versailles en 1770, à partir des archives, Mémoire de peinture de Boquet O/1/3029/A; 313..

Figures 143 Figure 143 a-c - Extrusion 3D du plan de distribution des loges de la salle de Fontainebleau. Archives Nationales, O/1/1438, 76.

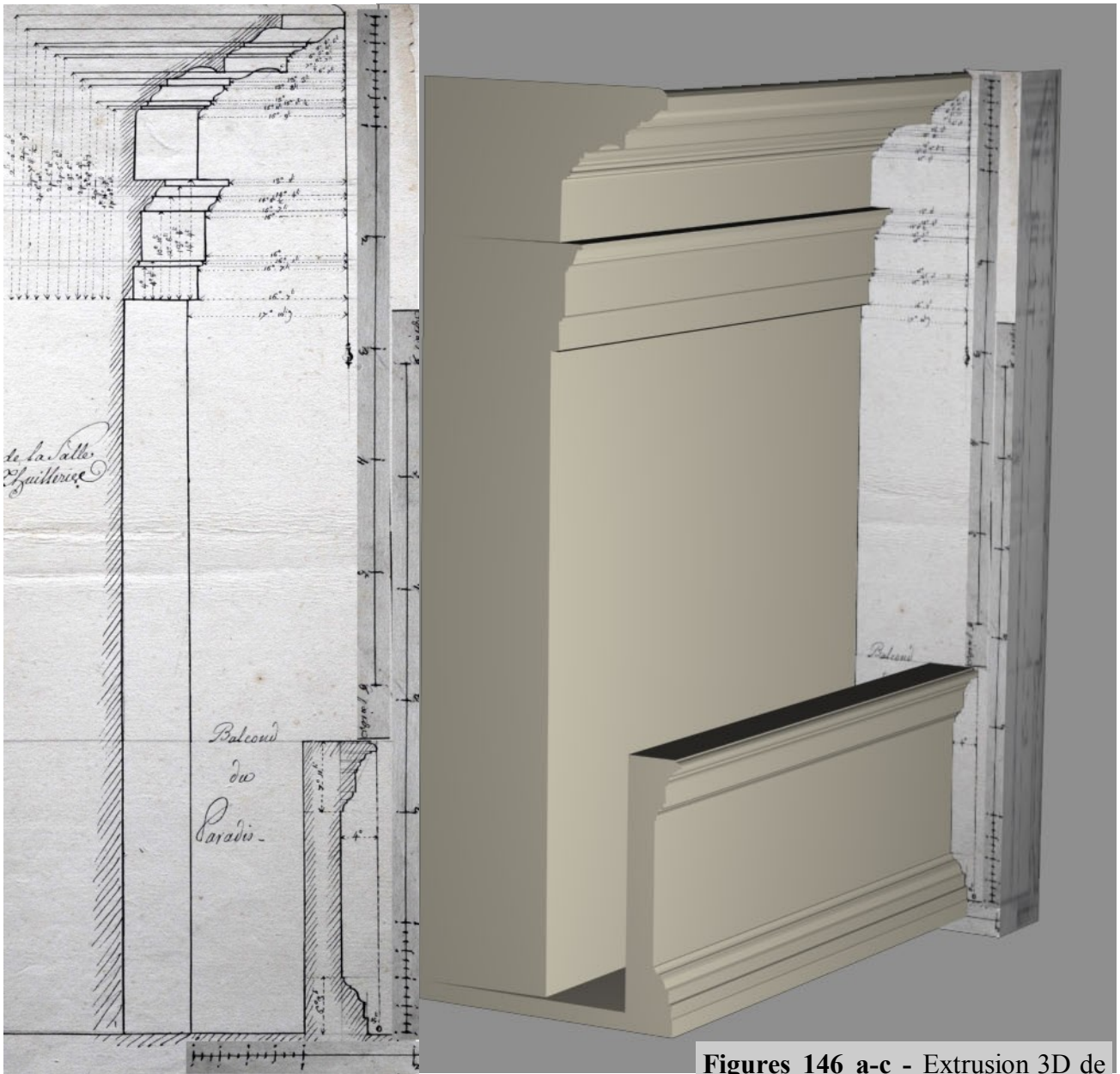




**Figures 144 a-c** - Extrusion 3D du plan du Pont de la Paix.



**Figures 145 a-b** - Extrusion 3D de la Salle des comédies domestiques du Louvre à partir d'un relevé du bâti du XVIII<sup>e</sup> siècle BNF Estampes Robert de Cotte H.184940-184941.



**Figures 146 a-c** - Extrusion 3D de la Salle des Machines à partir des relevés VA LIX - 28-34 "Desseings Et Etudes de la Salle des Machines a Paris 11 Desseings plans ou profils"

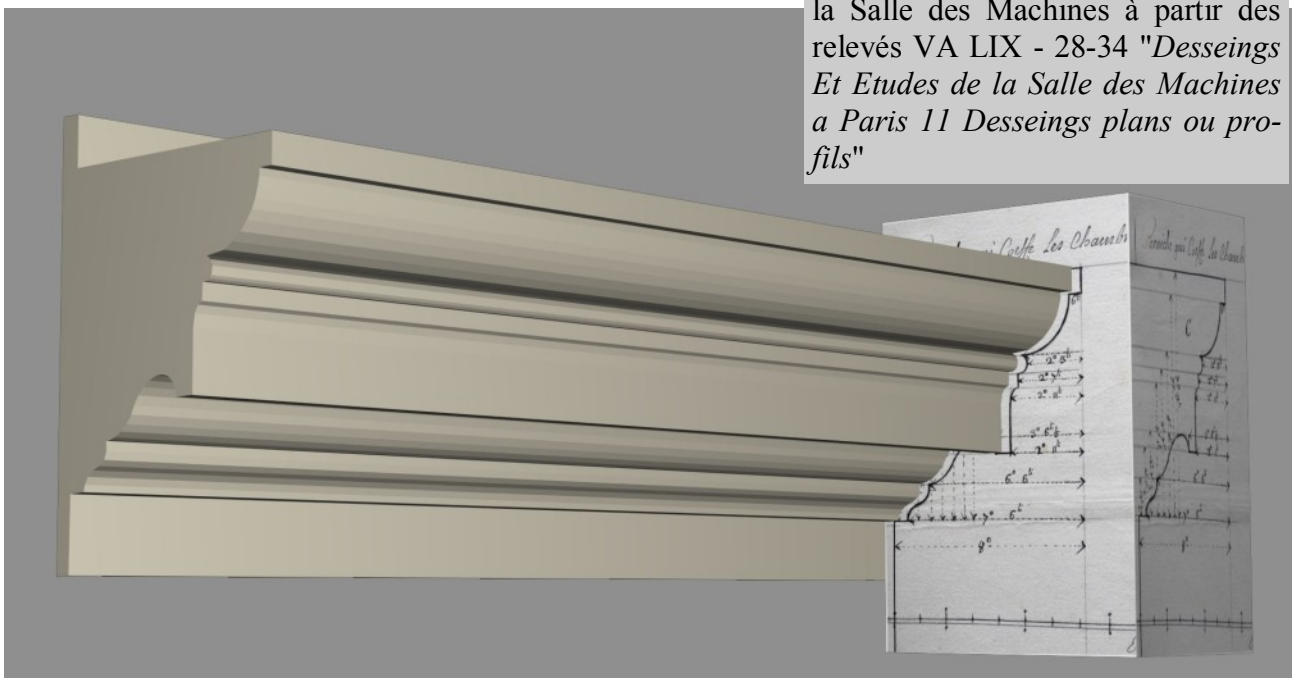
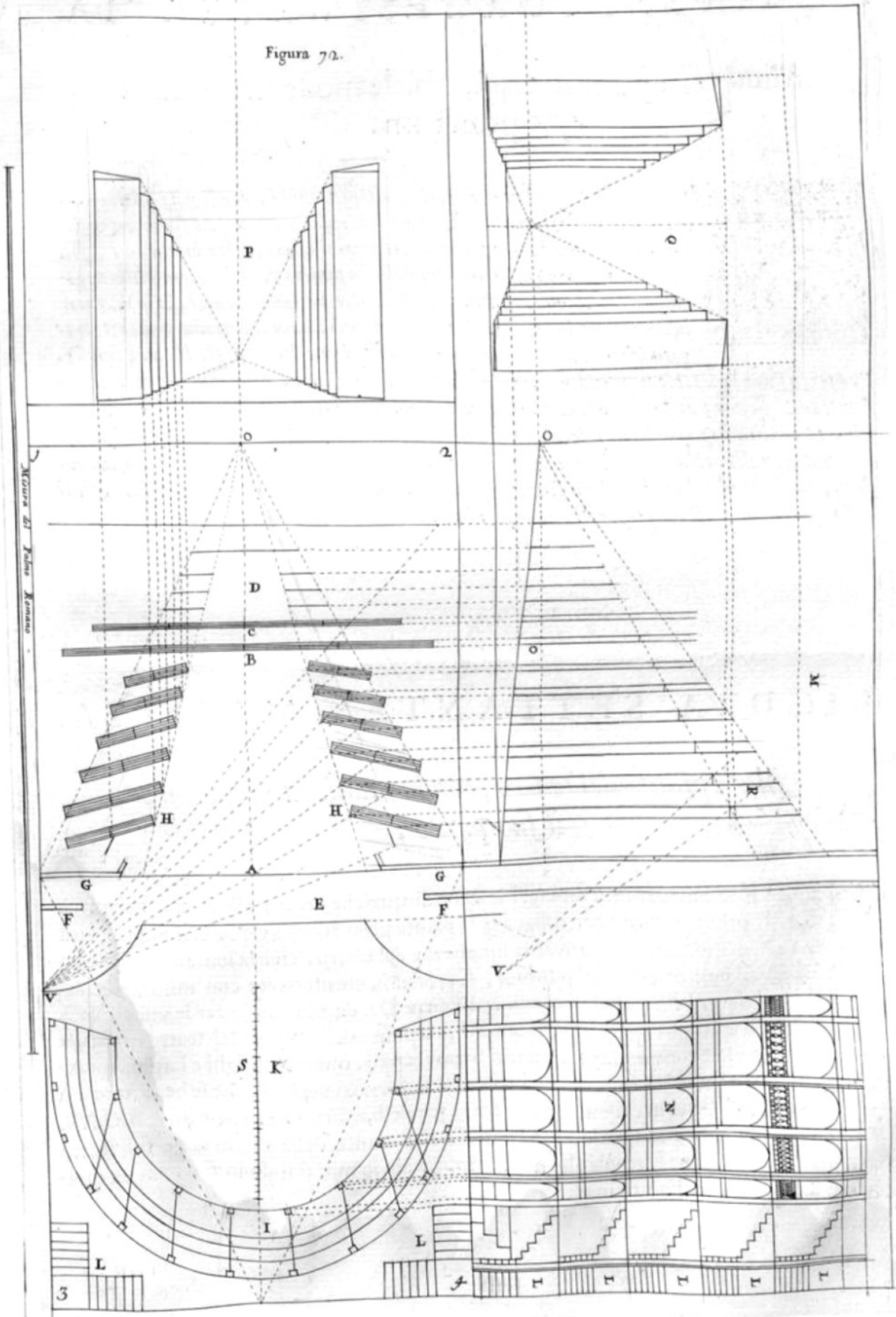
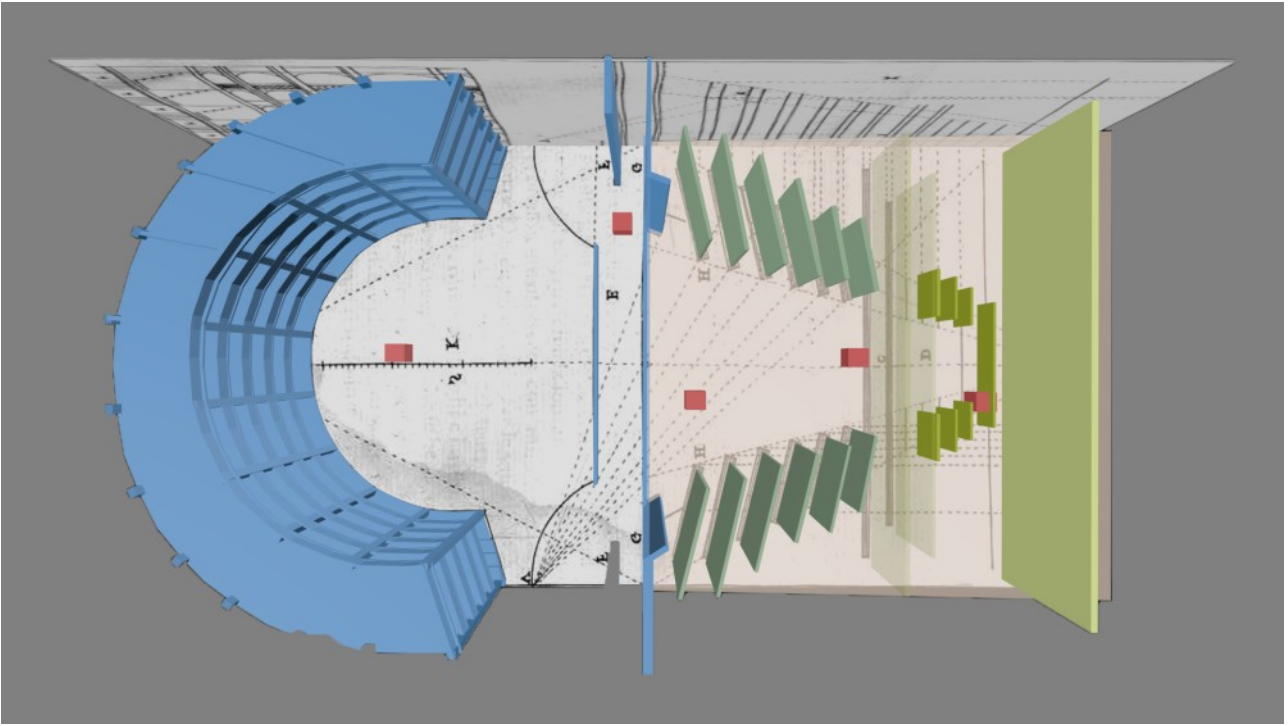
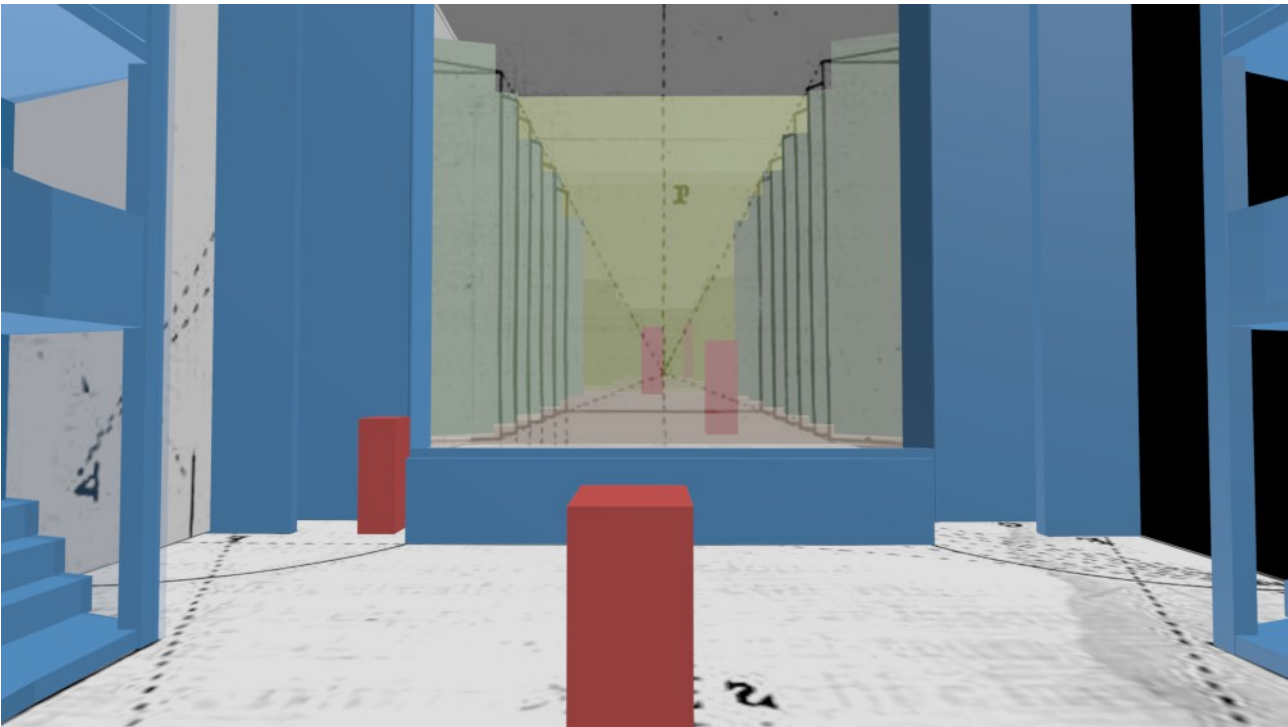


Figura 72.





**Figures 147 a-c** - Extrusion 3D des planches d'un théâtre par Andrea Pozzo *Perspectiva pictorum et architectorum*, figura 72 *De Theatris Scenicis - De i Teatri Scenici*, Rome, 1693.

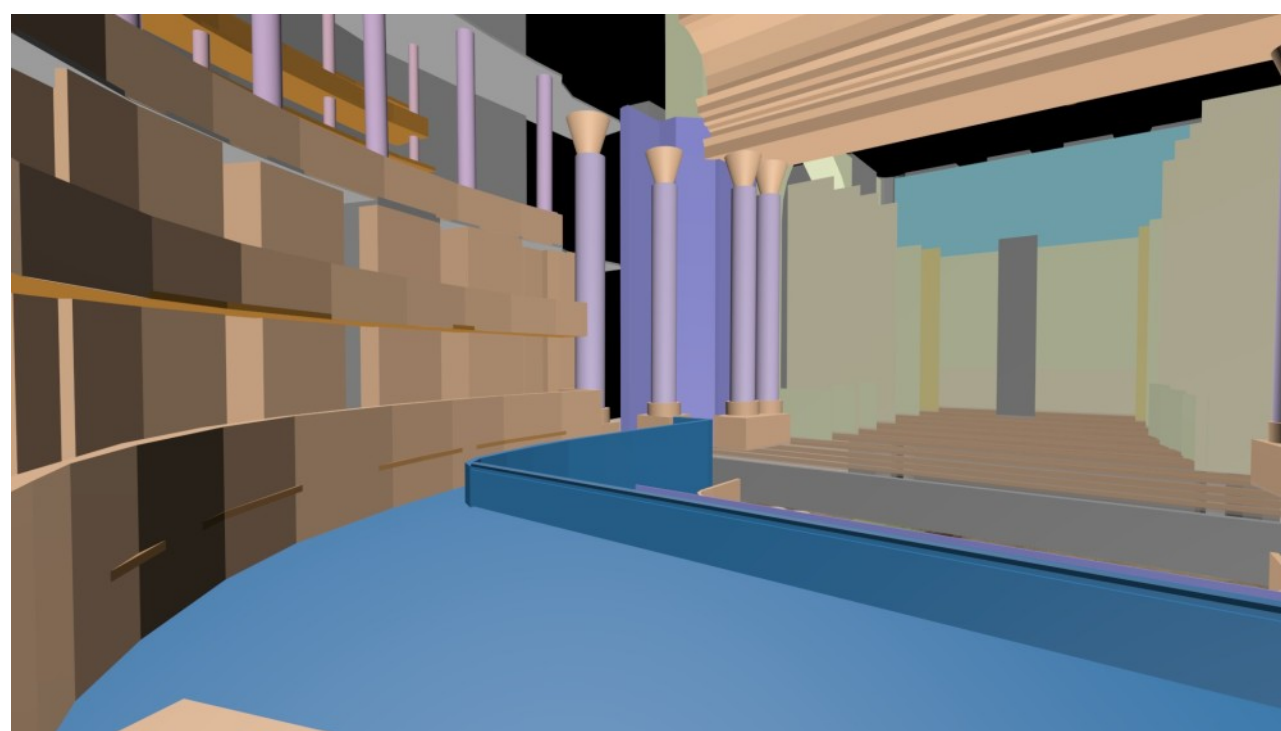
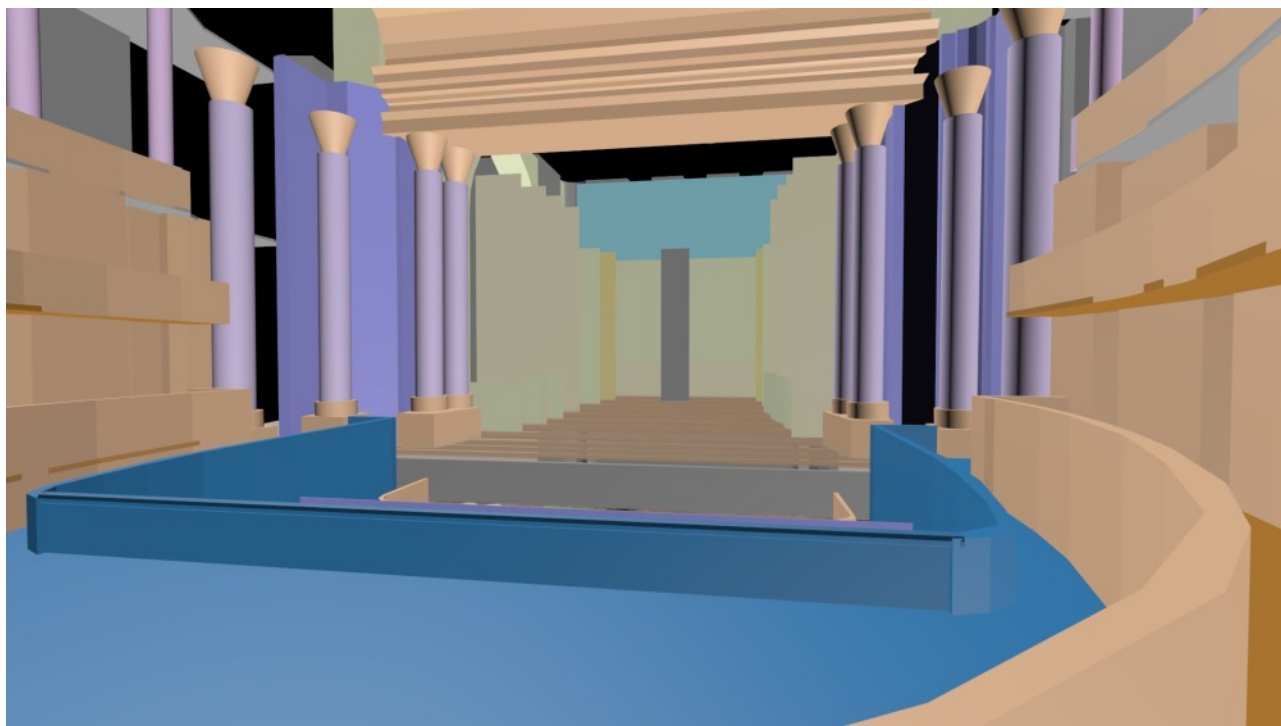


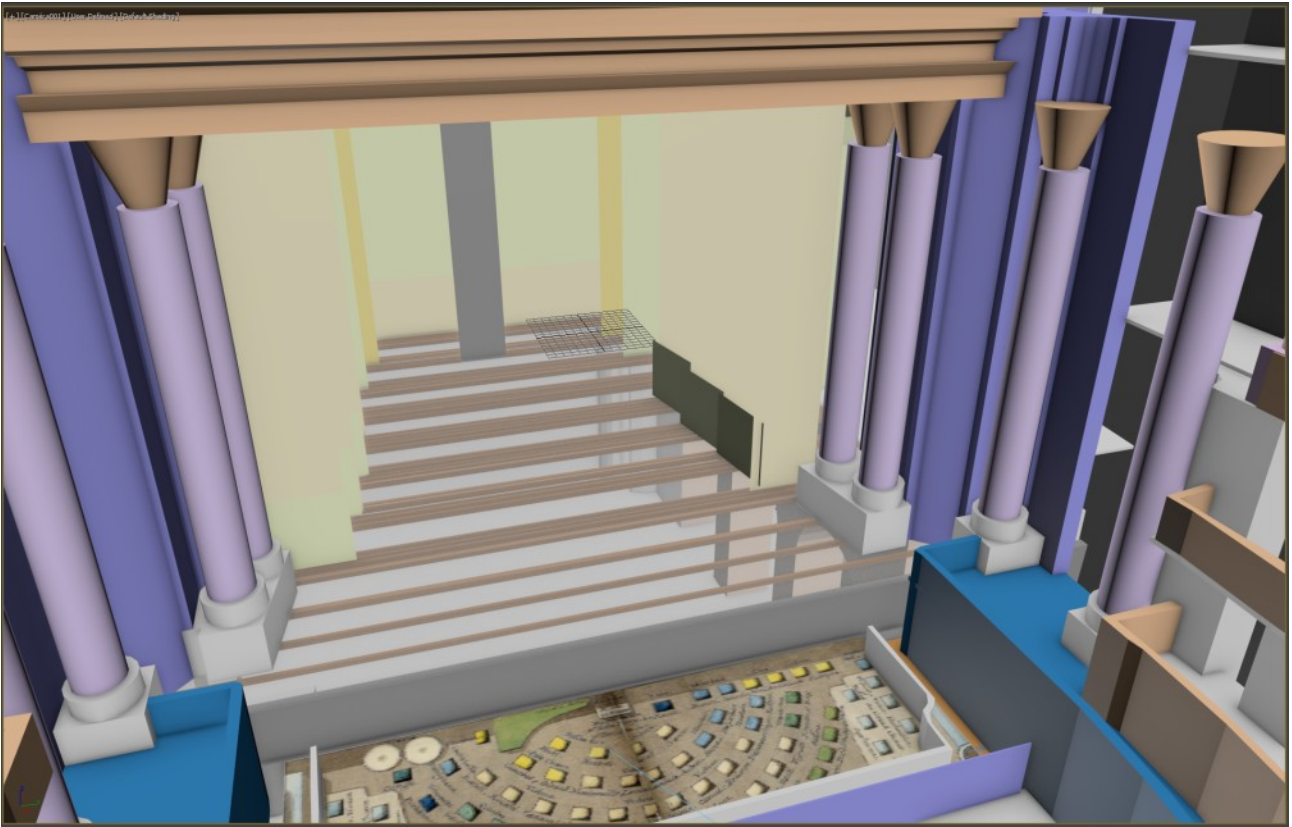


**Figures 148 a-c** - Relevés archéologiques de la scène du théâtre de Ludwigsburg par Emmanouil 1990 in *Das Schlosstheater Ludwigsburg*, Berlin 1994, Gesellschaft für Theatergeschichte, Staatliche Schlösser und Gärten Baden-Württemberg Monografien Band 1, p.56 - exemple d'un document indispensable à une restitution 3D scientifique.

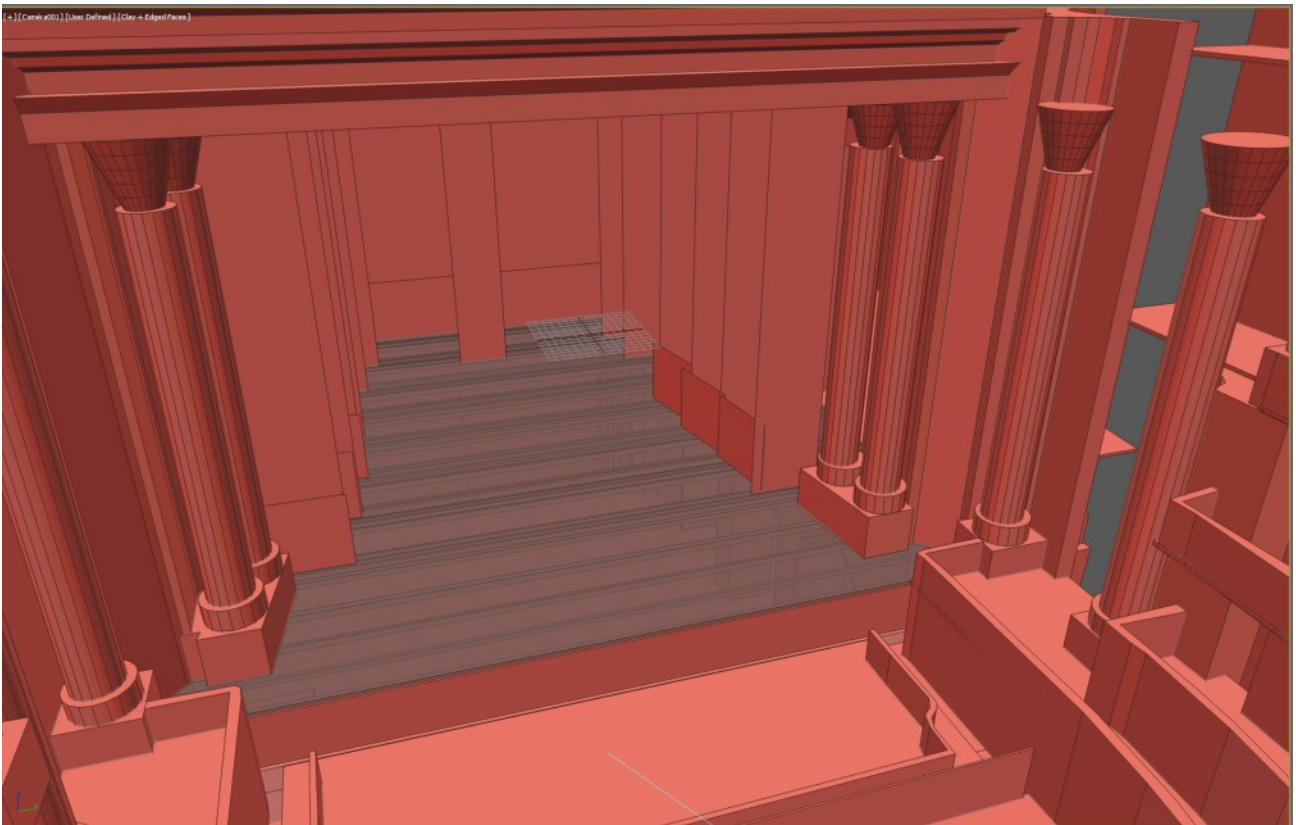


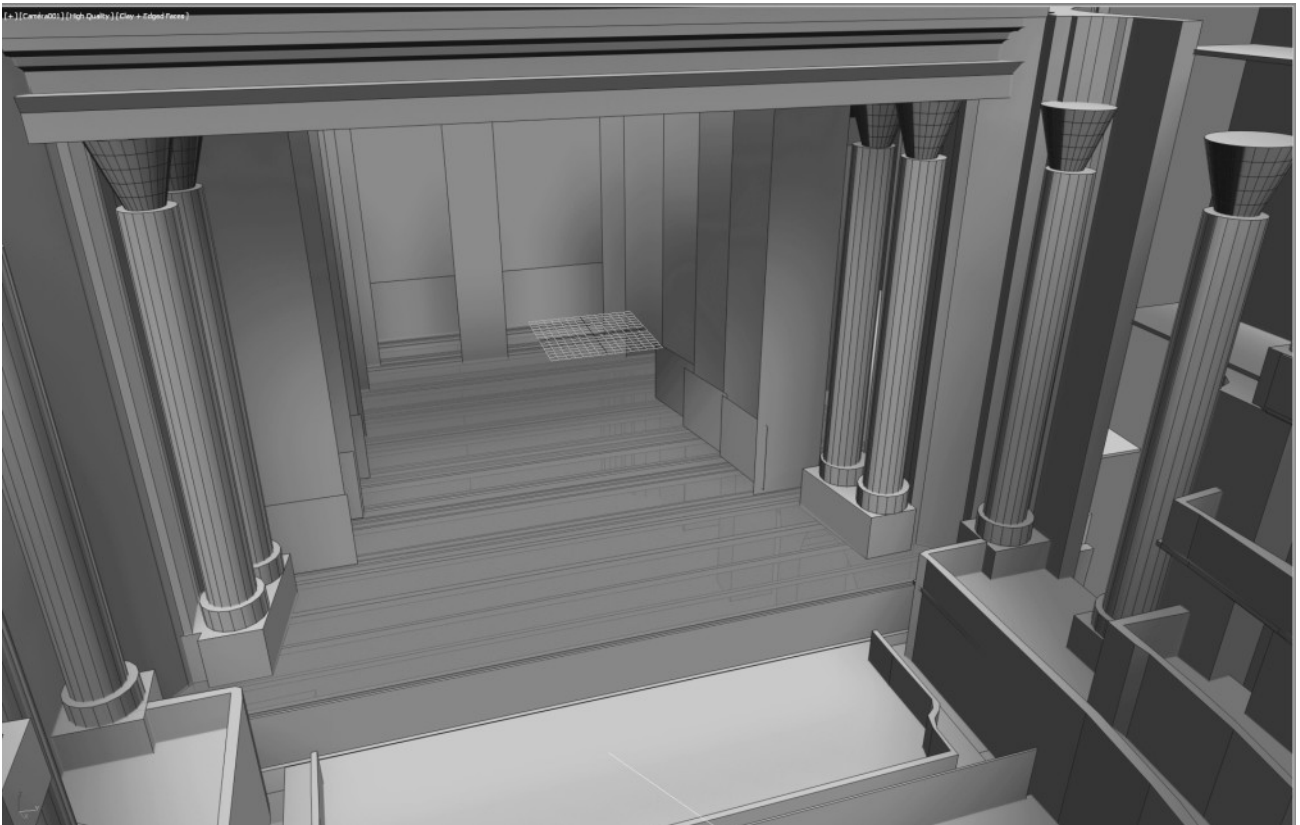
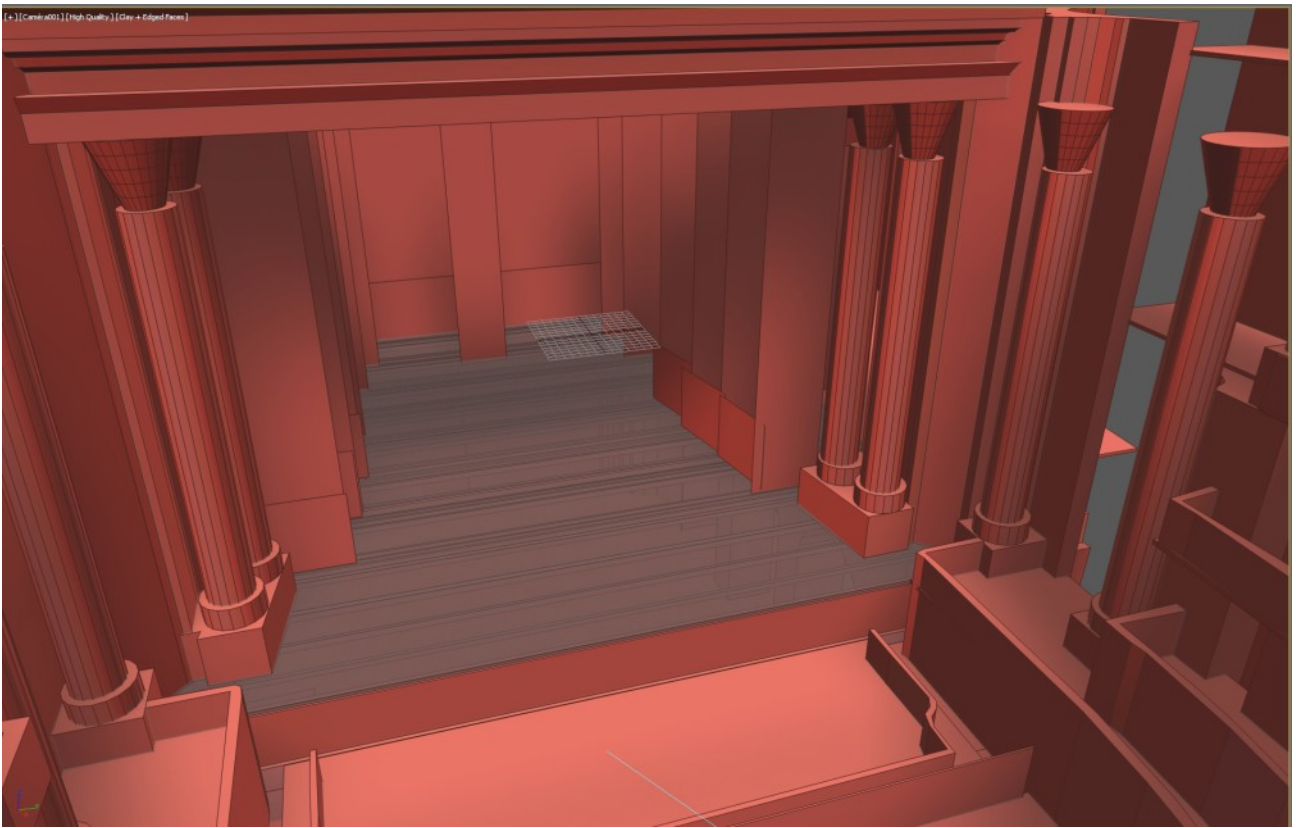
**Figures 149 a-b** - Maquette blanche du Grand Théâtre disposition de 1770, rendu par défaut sous 3DS Max.





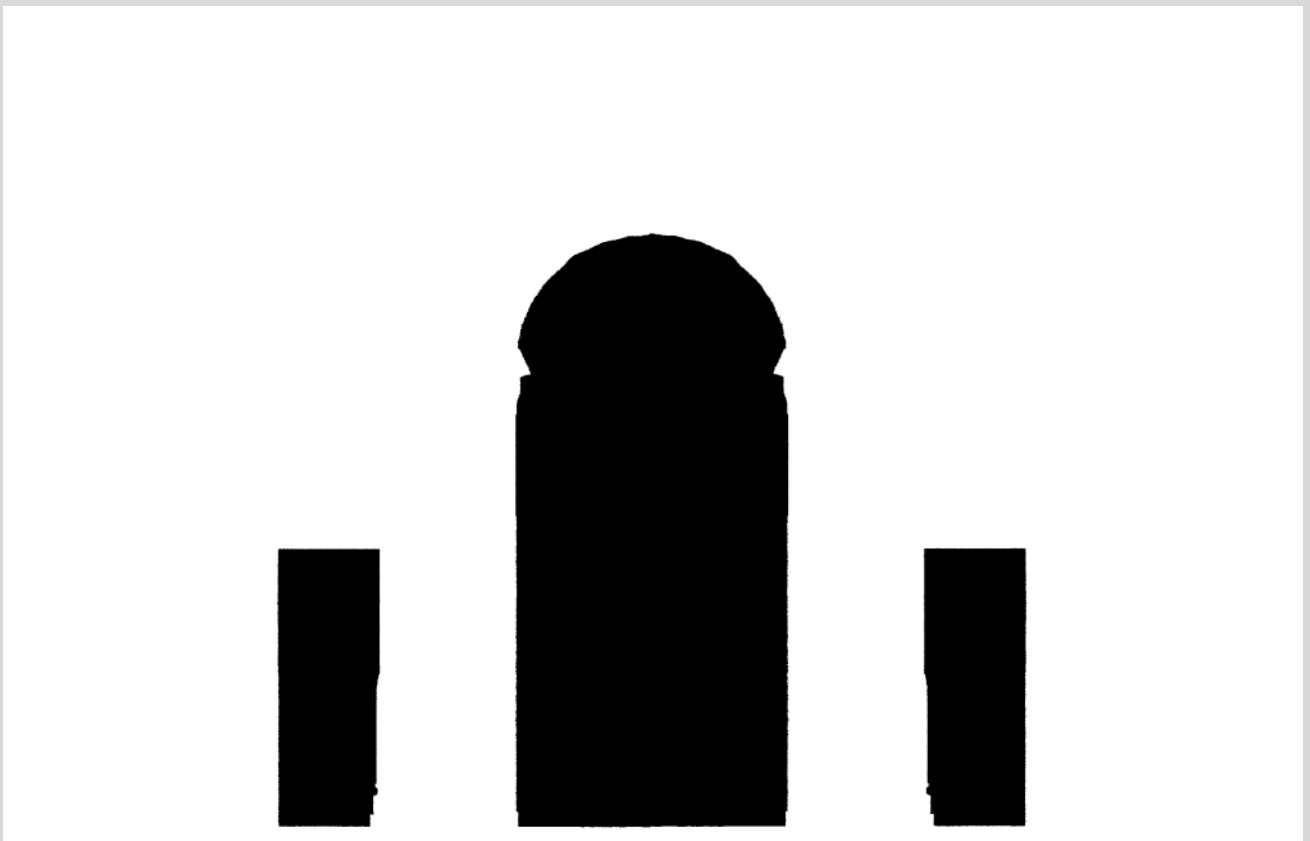
**Figures 150 a- d** - Maquette blanche du Grand Théâtre disposition de 1770, essais de rendus sous 3DS Max.

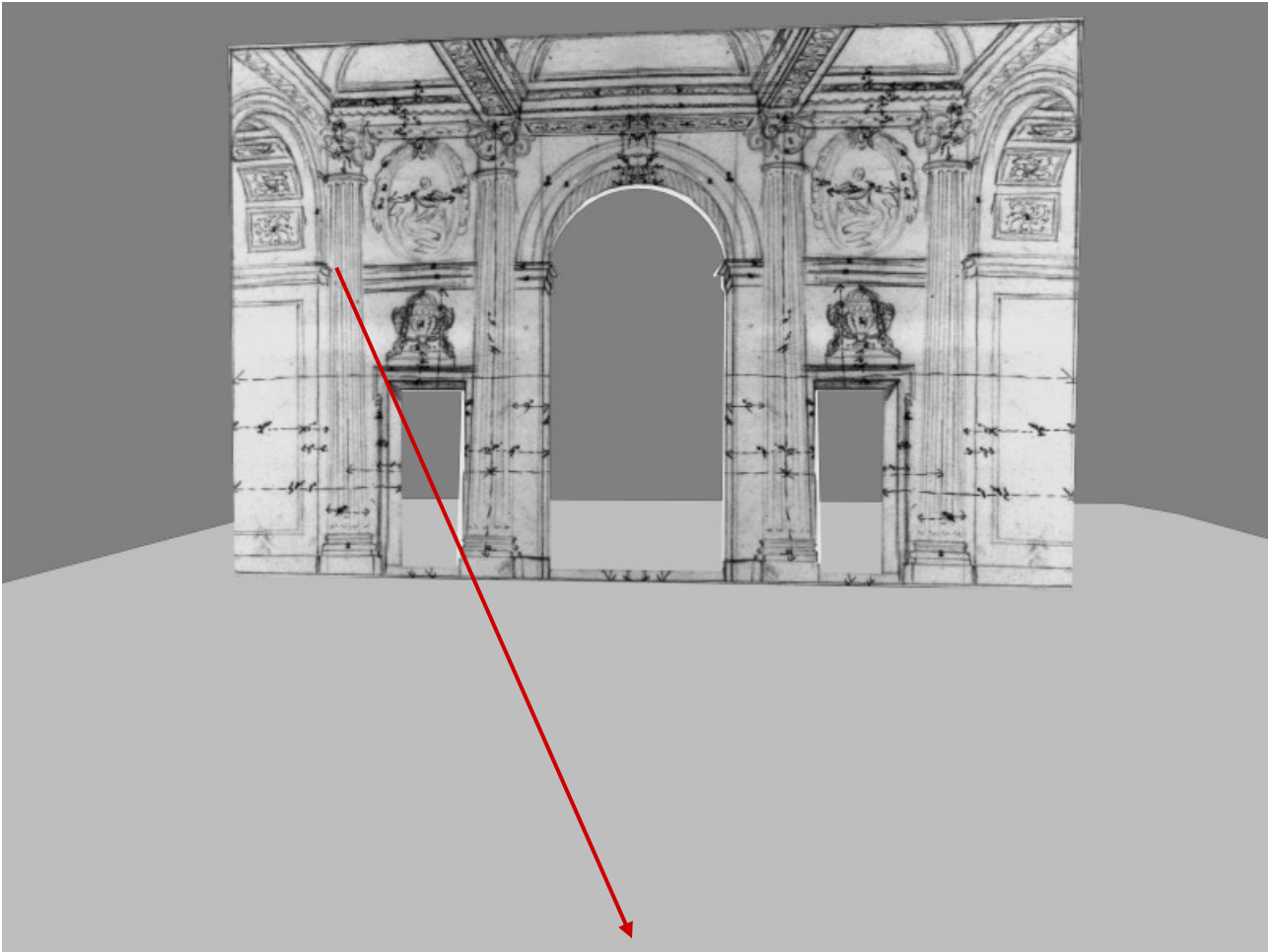






Figures 151 a-d - Maquette virtuelle à partir des dessins de décorations du *Temple de Minerve*, BNF Opéra ESQ [18].







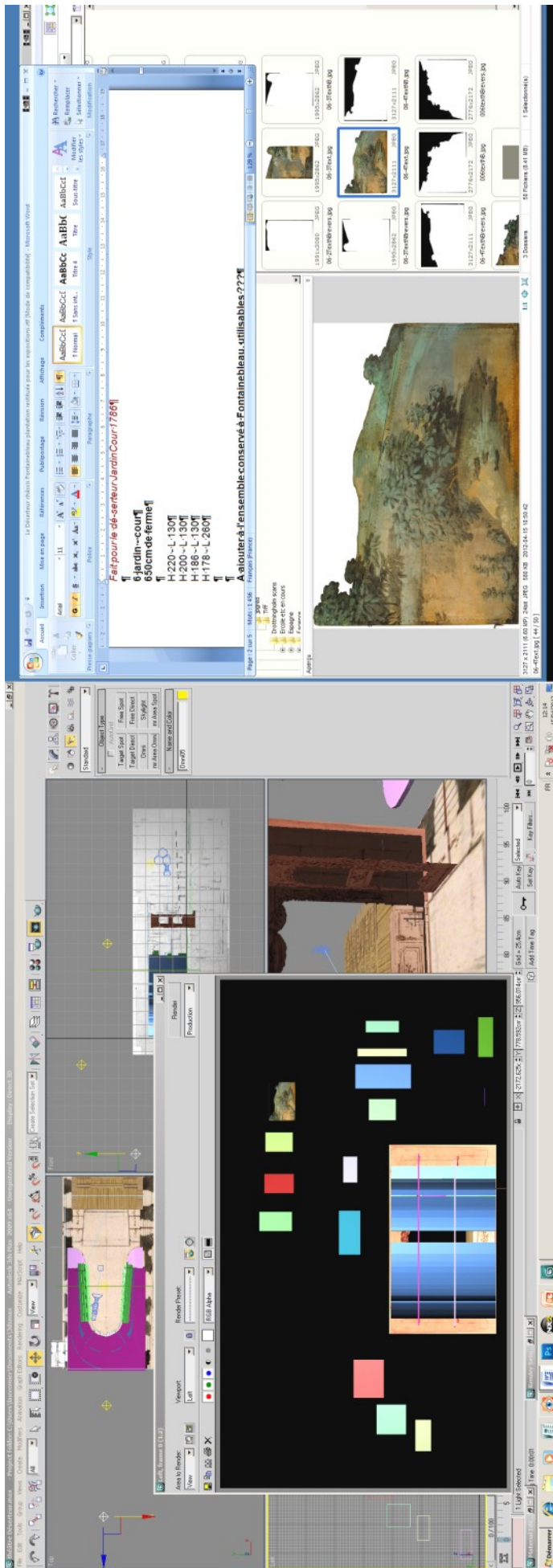
**Figure 152** - Colorisation des dessins, montage d'une esquisse colorisée des Slodtz pour une Forêt BNF Opéra ESQ [18 et d'un fond de Pâris Vol. 483, 7 , gouaché, étalonnage des couleurs sous Photoshop.



**Figures 153 a-b** - Traitement des vestiges par restauration virtuelle pour un châssis de nuage de *Dardanus*.

**Figures 154 a-b** - montages *La Caravane du Caire* et *Richard Cœur de Lion*, Pâris  
Vol.483, 340 et 483, 347 - vestiges de Fontainebleau.



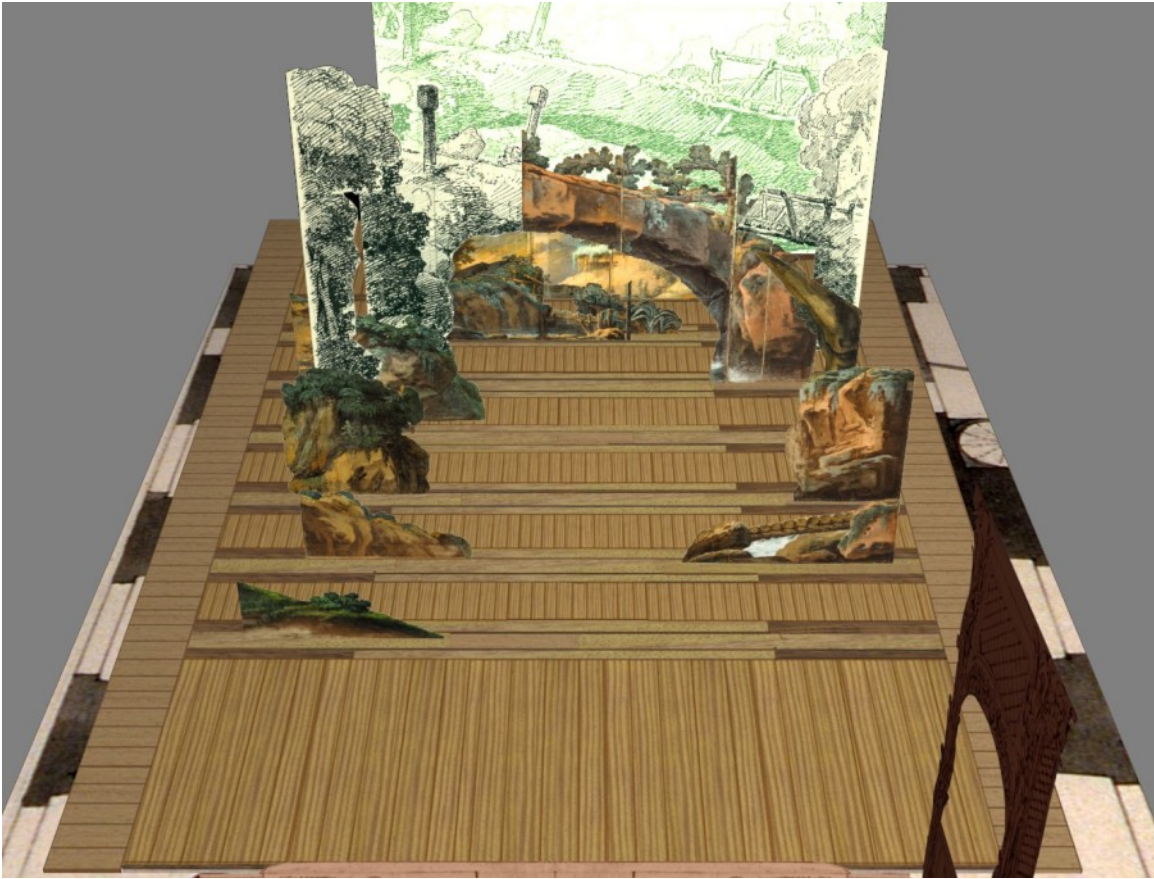


**Figures 155 a-f -** Reconstitution du décor du *Déserteur* à partir des vestiges et du projet Paris Vol. 483, 217: préparation des objets 3D et des textures.

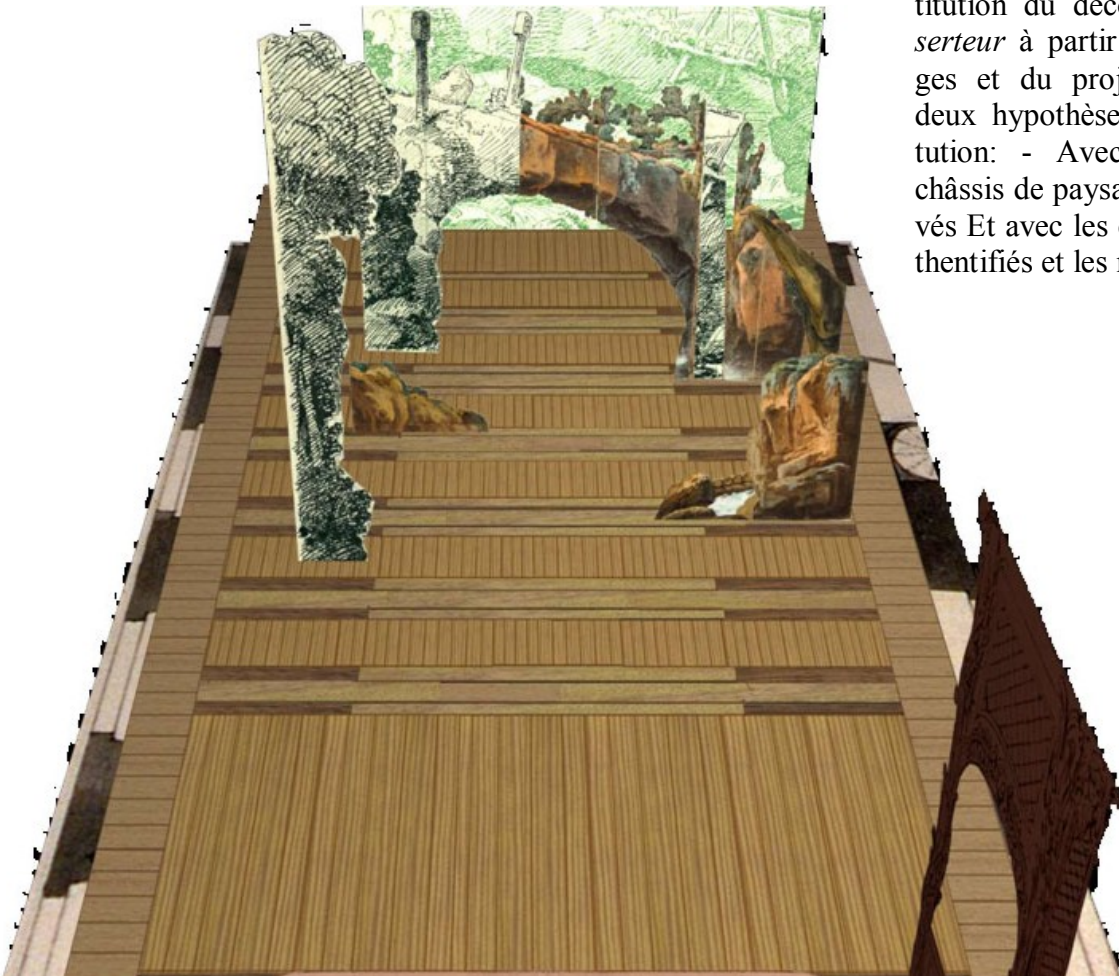


**Figures 156 a-b** - Reconstitution du décor du *Déserteur* à partir des vestiges et du projet Pâris : assemblage virtuel des châssis.





**Figures 157 a-b** - Reconstitution du décor du *Déserteur* à partir des vestiges et du projet Pâris : deux hypothèses de restitution: - Avec tous les châssis de paysage conservés Et avec les châssis authentifiés et les maquettes



**Figures 158 a-b** - Comparaison du décor exposé en 2005 à Fontainebleau dans l'Aile du Primitice et de la restitution virtuelle sur la scène de la Salle de la Comédie.





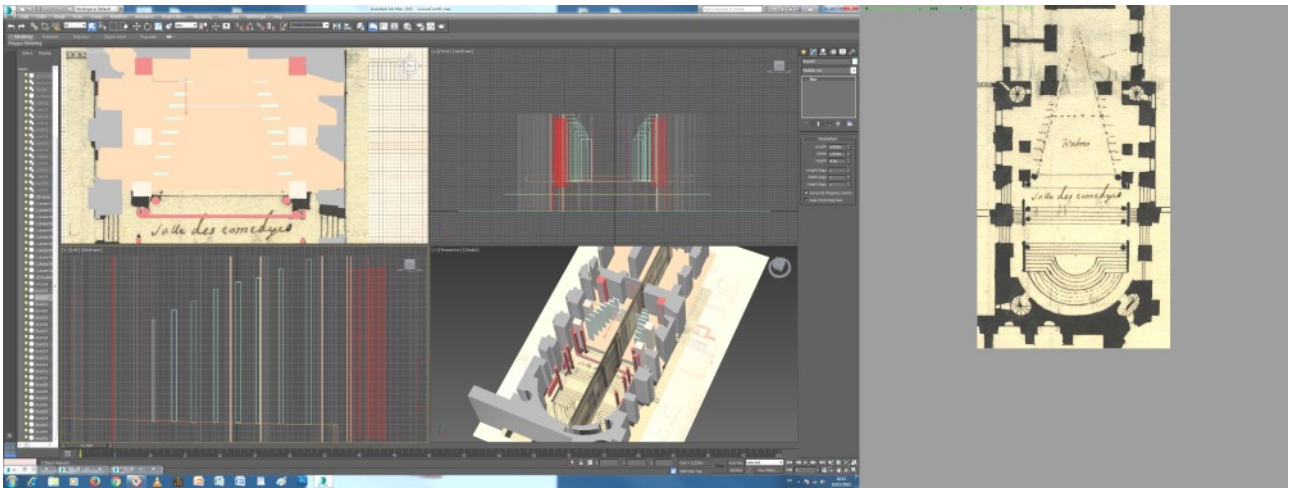
# Le traitement des Maquettes de Costumes

**Figures 159 a-d** - Echantillons  
de tissus pour l'Opéra, coll.  
BNF Opéra, Réserve.

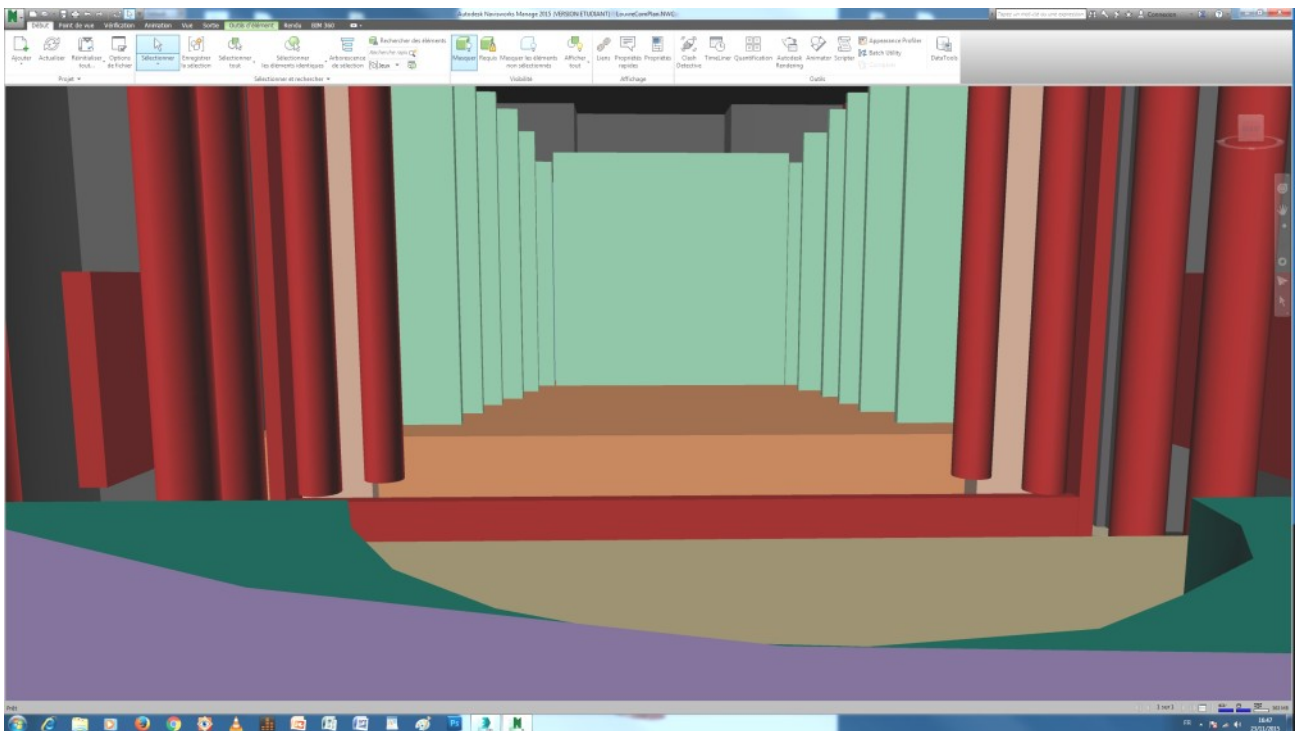


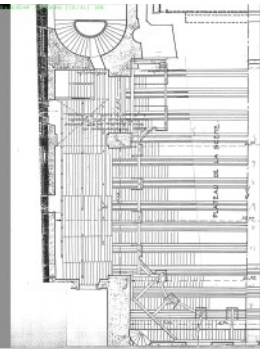
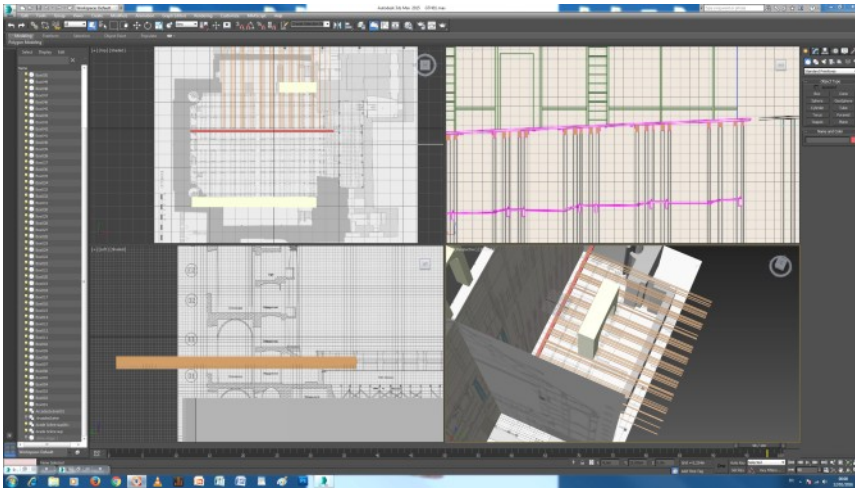
# **Rendu et Interactivité :**

**Parcours immersif  
et  
interface d'interaction**

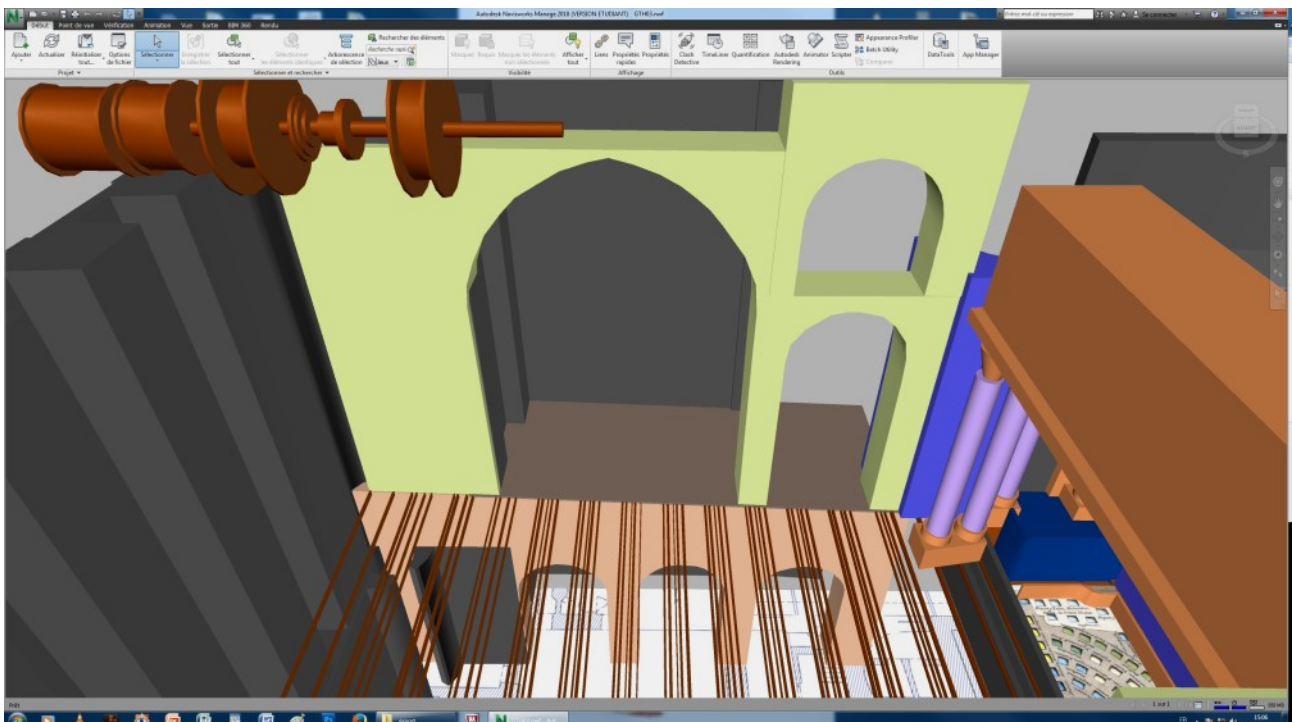


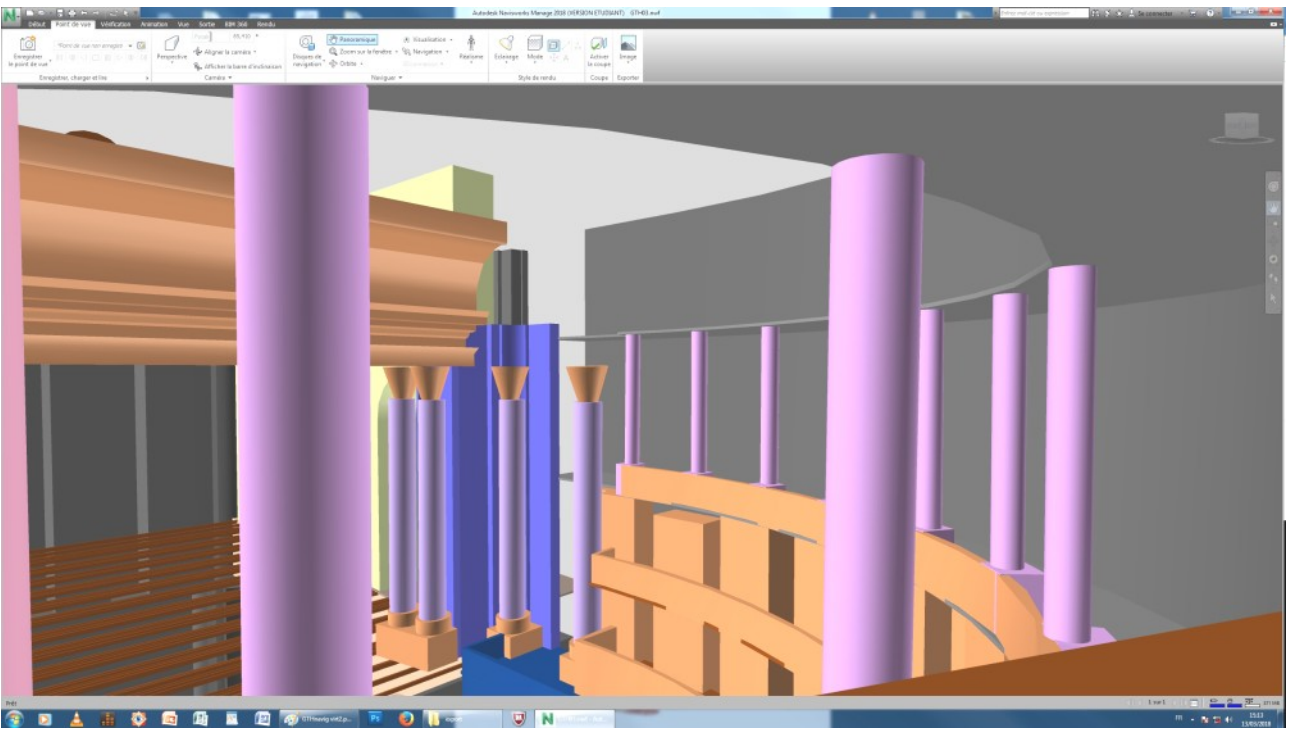
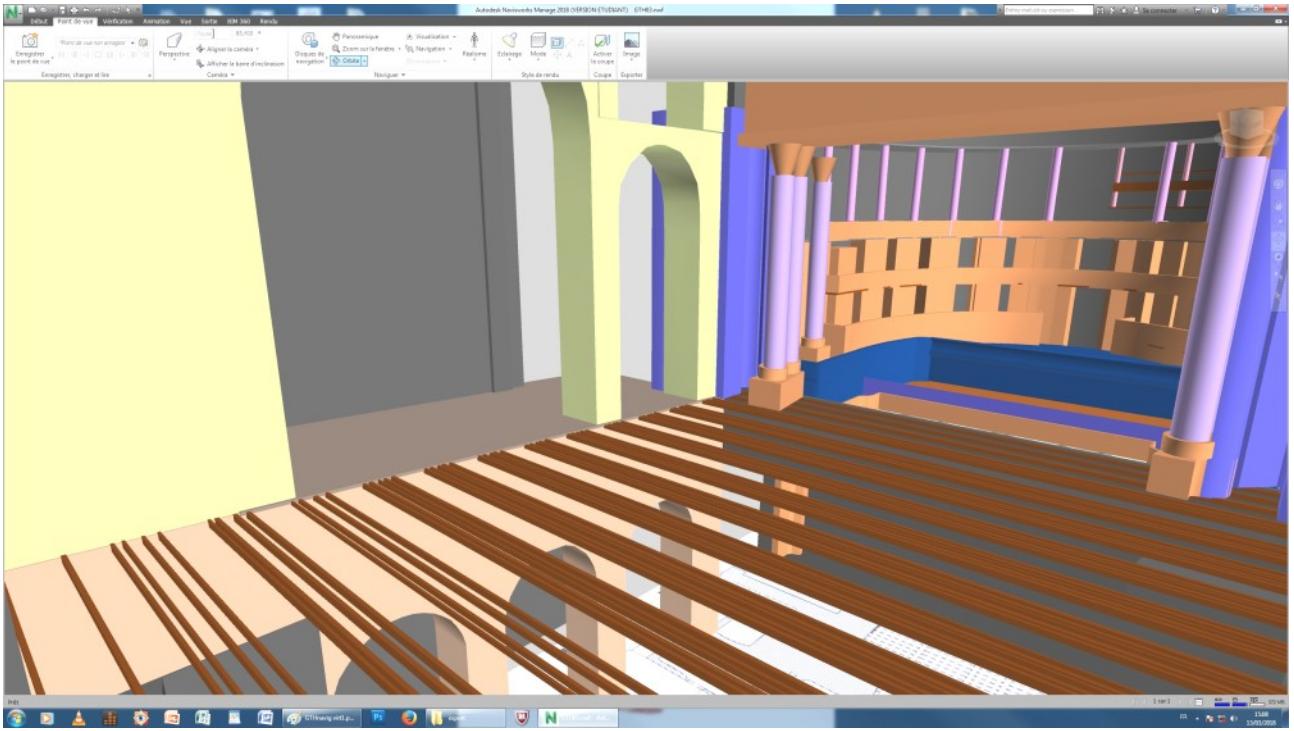
**Figures 160 a-b** - Visualiser avec Navisworks en cours de modélisation sous 3DS Max - Salle des Comédies domestiques au Louvre.

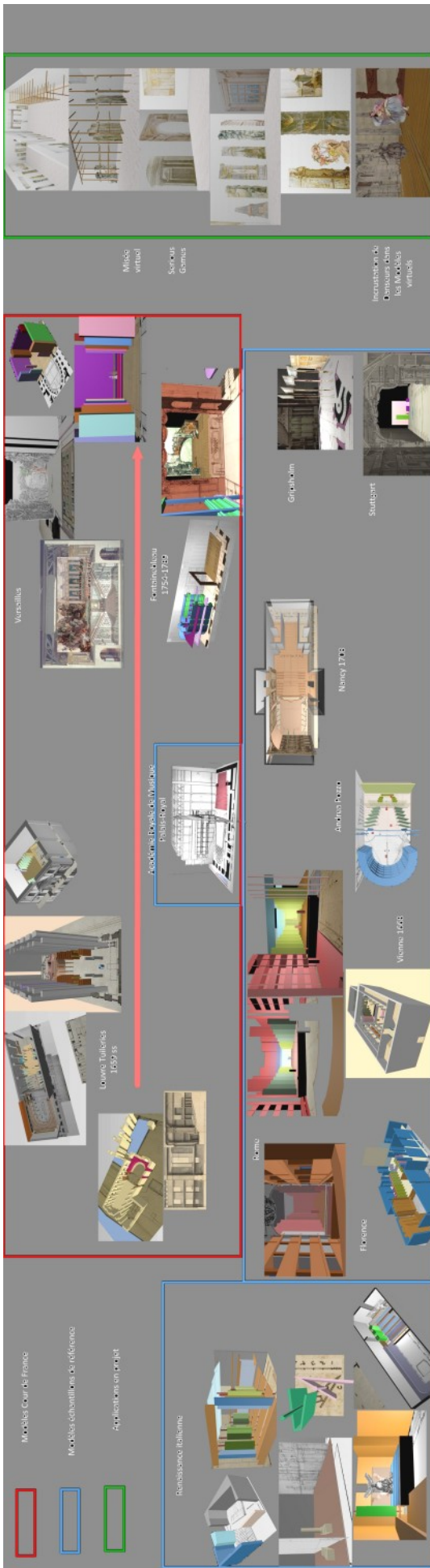




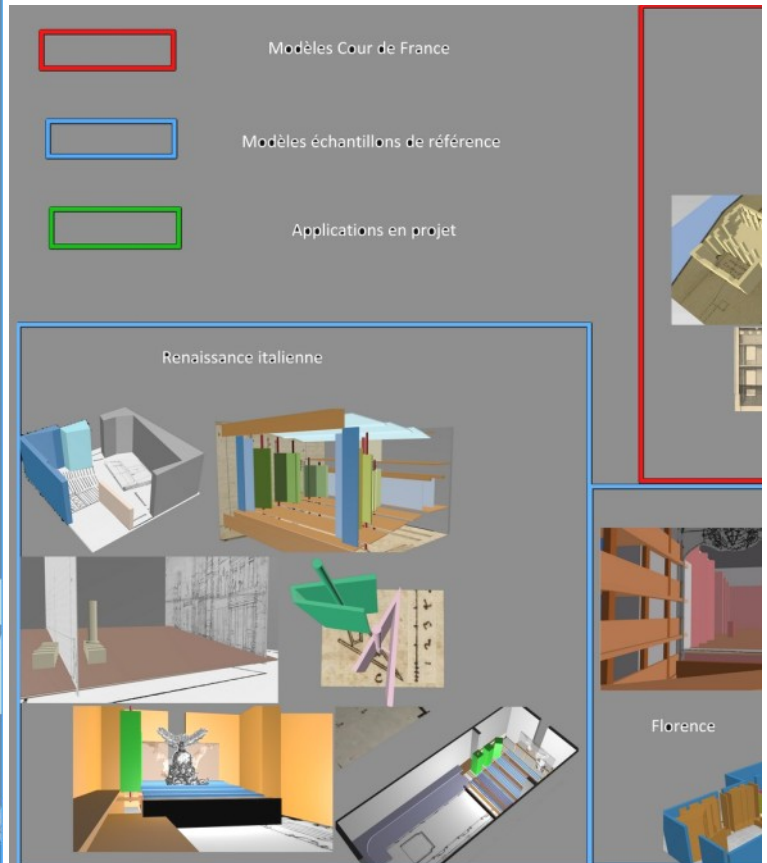
**Figures 161 a-e** - Visualiser avec Navisworks en cours de modélisation sous 3DS Max - Grand Théâtre 1770.

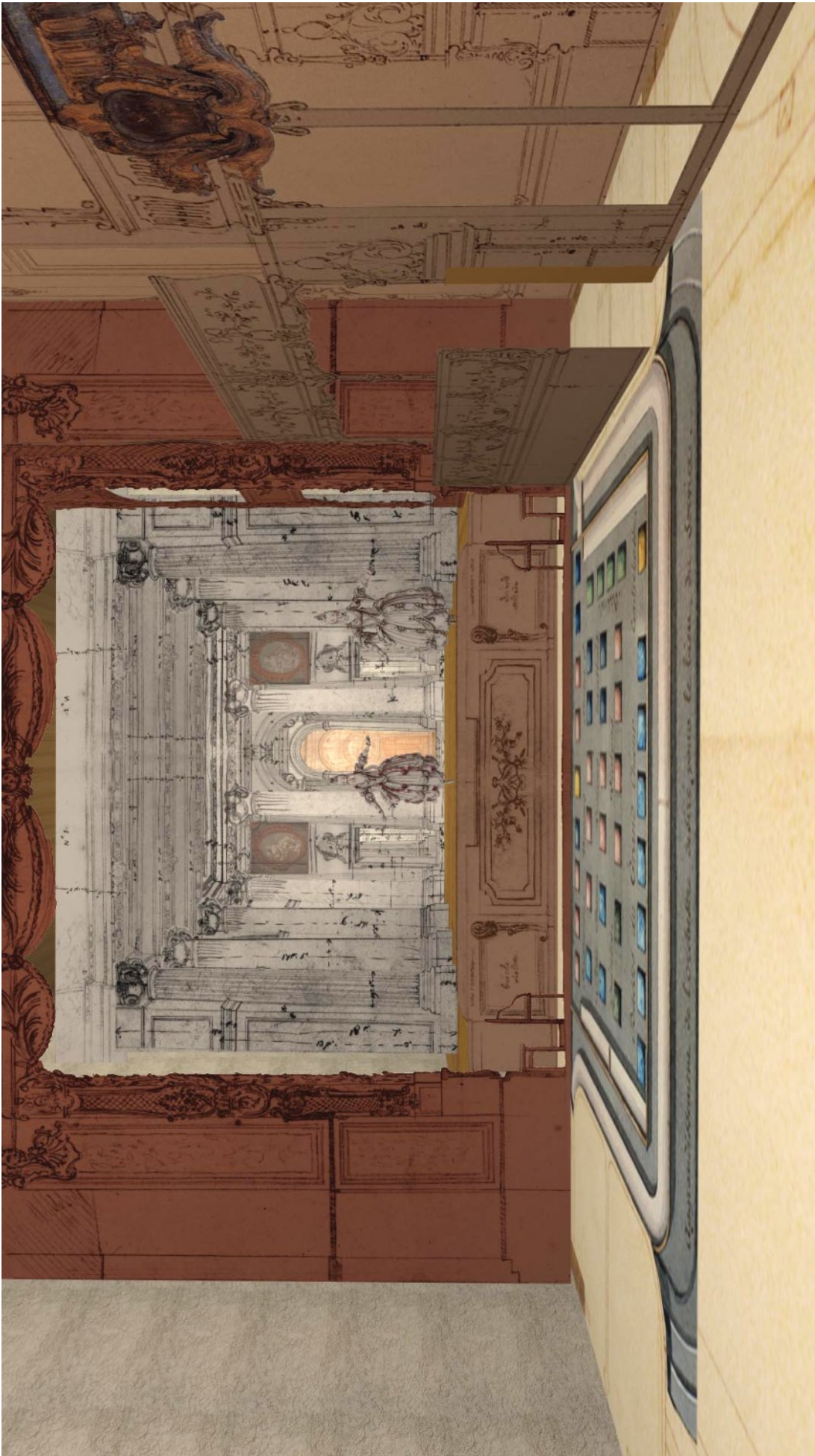






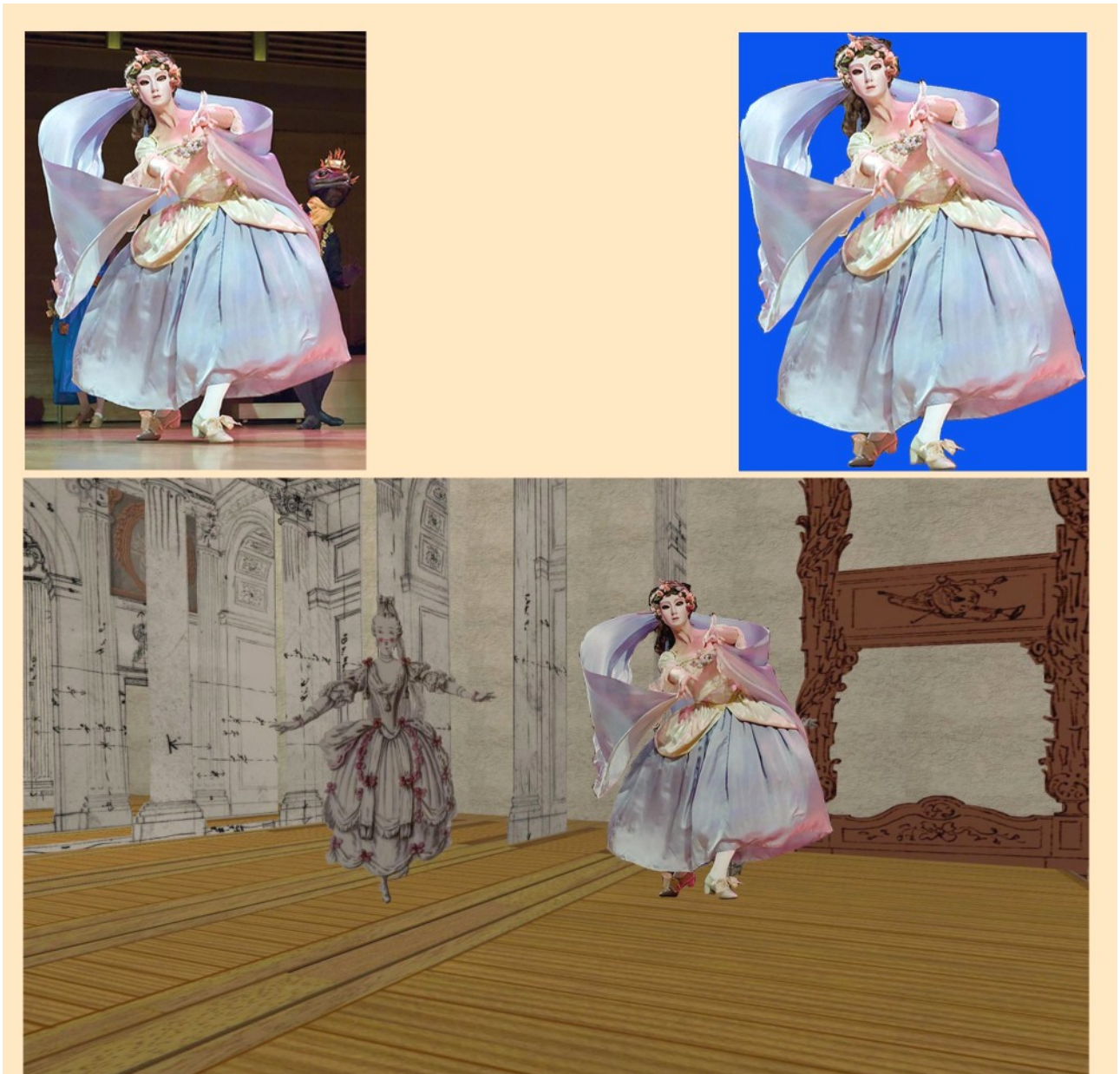
**Figure 162**  
Exemple de planche / poster illustrant la méthode.



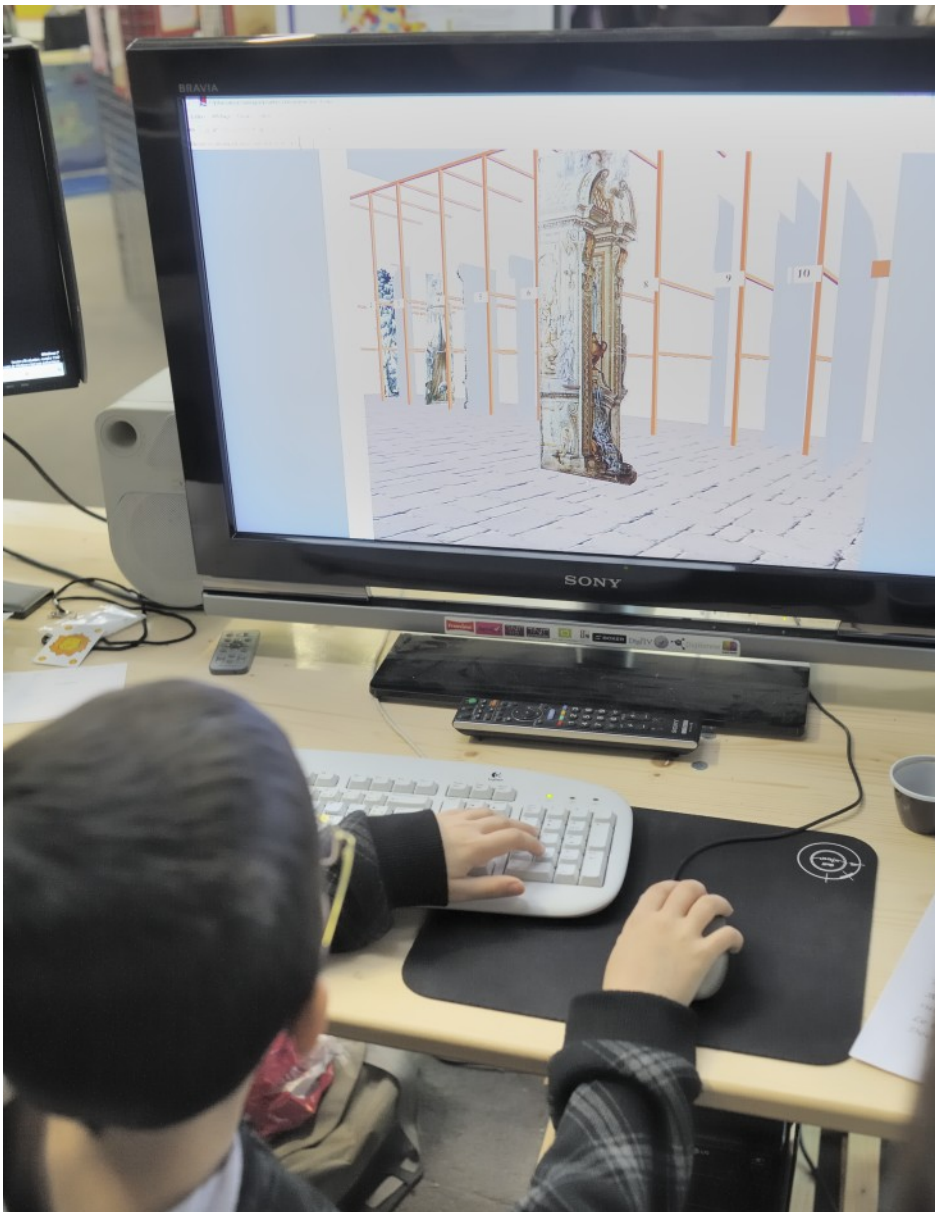


**Figure 163** - Vidéo calculée à partir du modèle 3D de *Thésée*, Acte I, *Le Temple de Minerve*, sous 3DS Max.



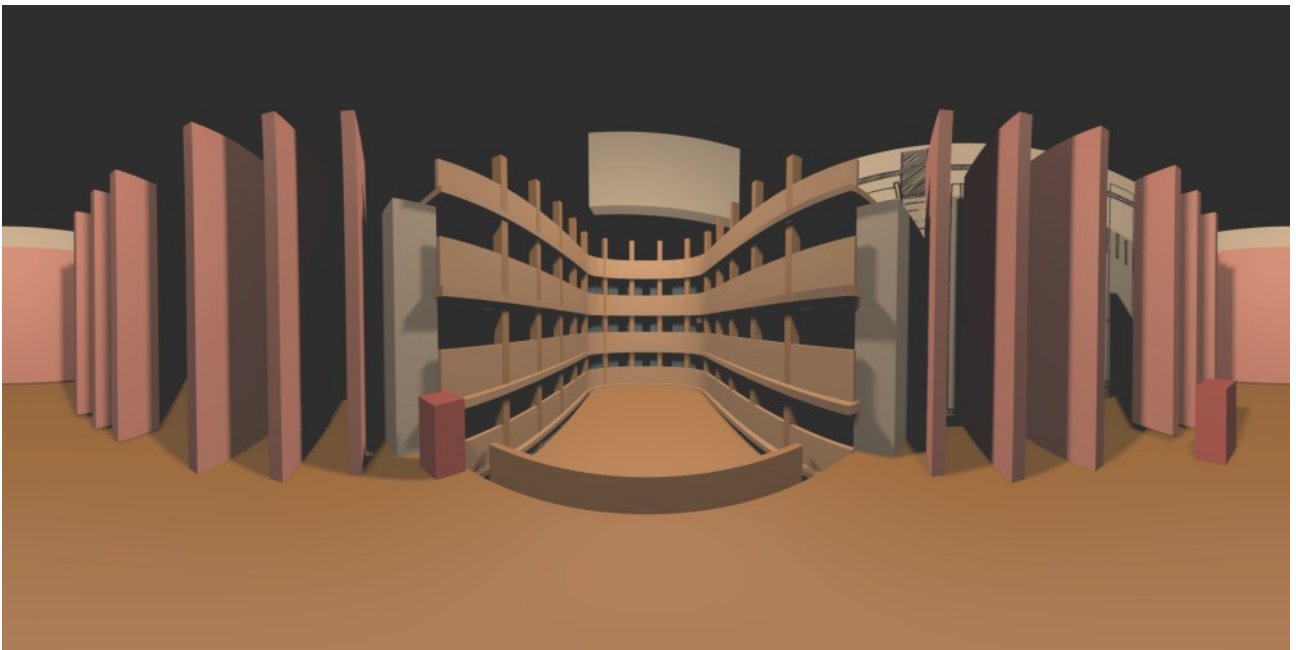
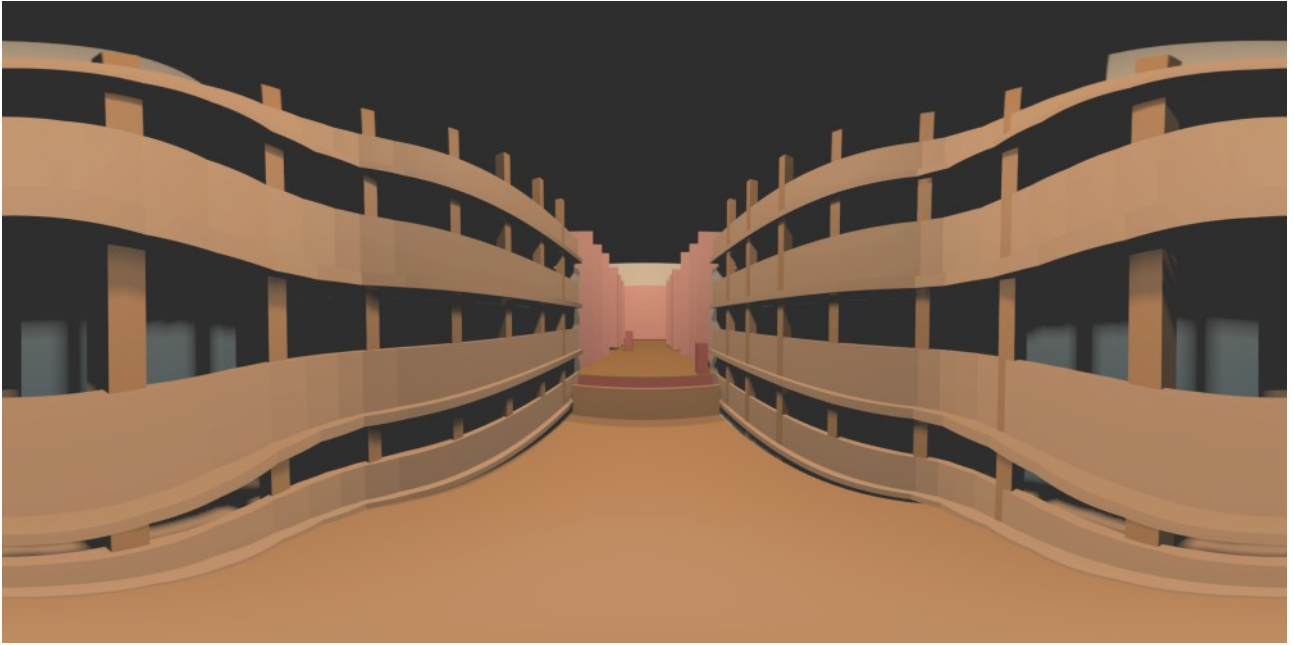


**Figures 164 a-b** - Simulation d'un compositing, danseuse insérée dans le modèle 3D de Fontainebleau. Catherine Turocy dansant masquée dans *Zélindor Roi des Sylphes*.

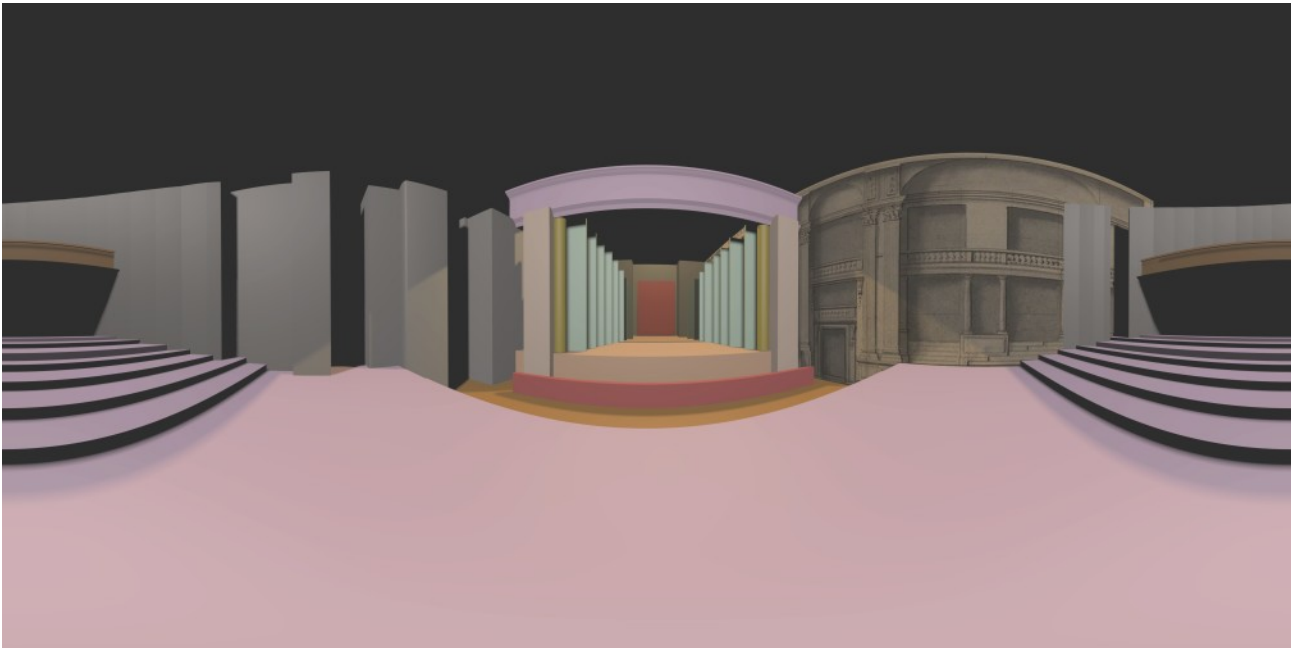


**Figures 165 a-b** - Musée virtuel des décorations, serious game pédagogique testé à la Fête de la Science 19-22 novembre 2009, Caen.

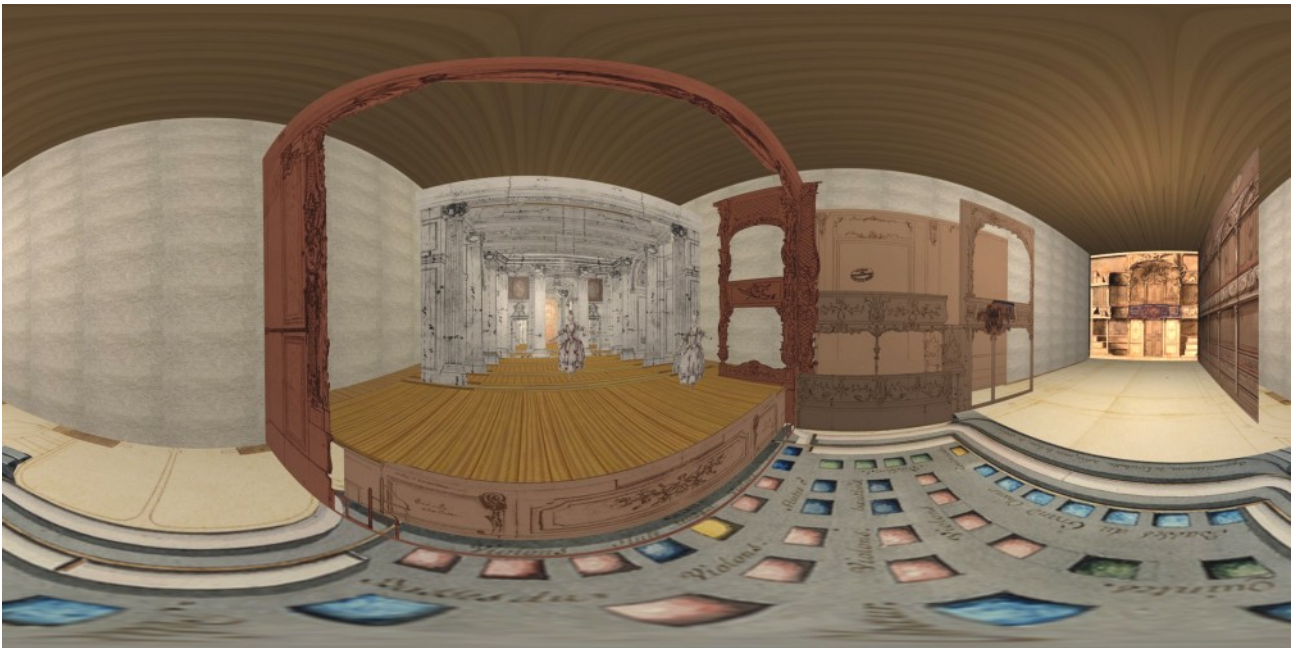




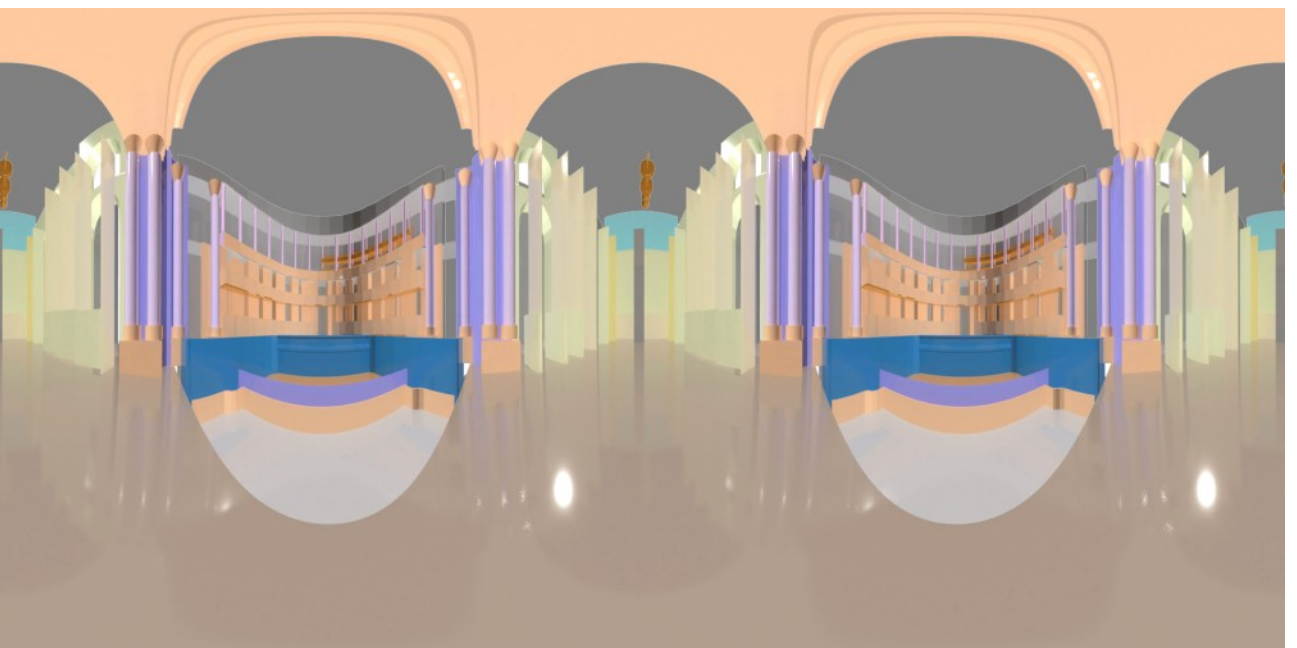
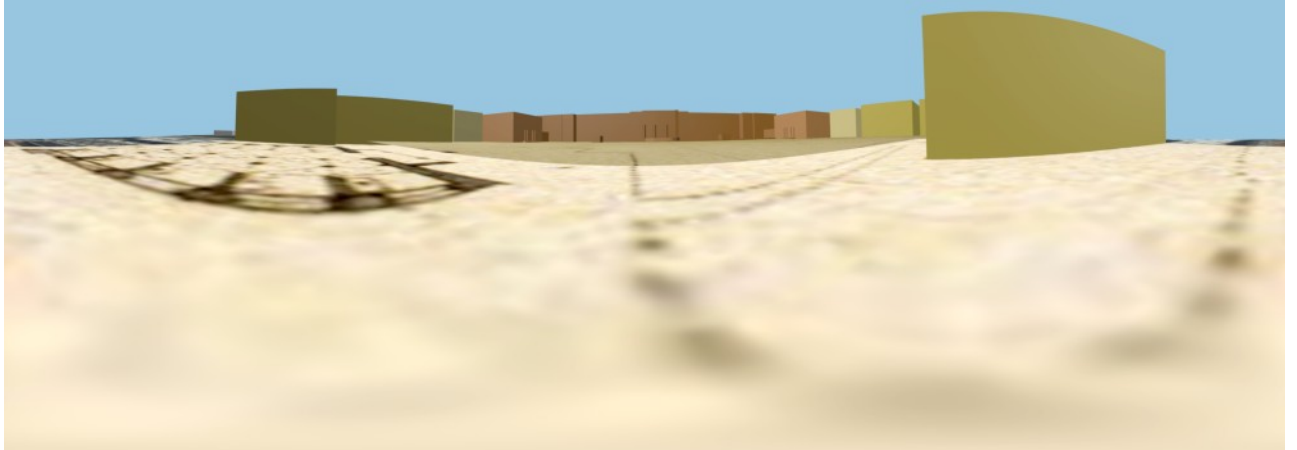
**Figures 166 a-b** - Panorama à 360° pour visualisation immersive Samsung Gear VR, image calculée sous 3DS Max, Teatro Colonna.



**Figures 167 a-b** - Panorama à 360° pour visualisation immersive Samsung Gear VR, image calculée sous 3DS Max, Salle des Comédies domestiques du Louvre.



**Figures 168 a-c** - Panorama à 360° pour visualisation immersive Samsung Gear VR, image calculée sous 3DS Max, *Thésée* dans le *Temple de Minerve* restitué, Fontainebleau, vue depuis l'orchestre; Grande salle de Le Vau au Louvre, vue depuis la place orientale; Grand Théâtre 1770, vue depuis l'avant-scène.



# **Partie 2 : Les types d'espace**

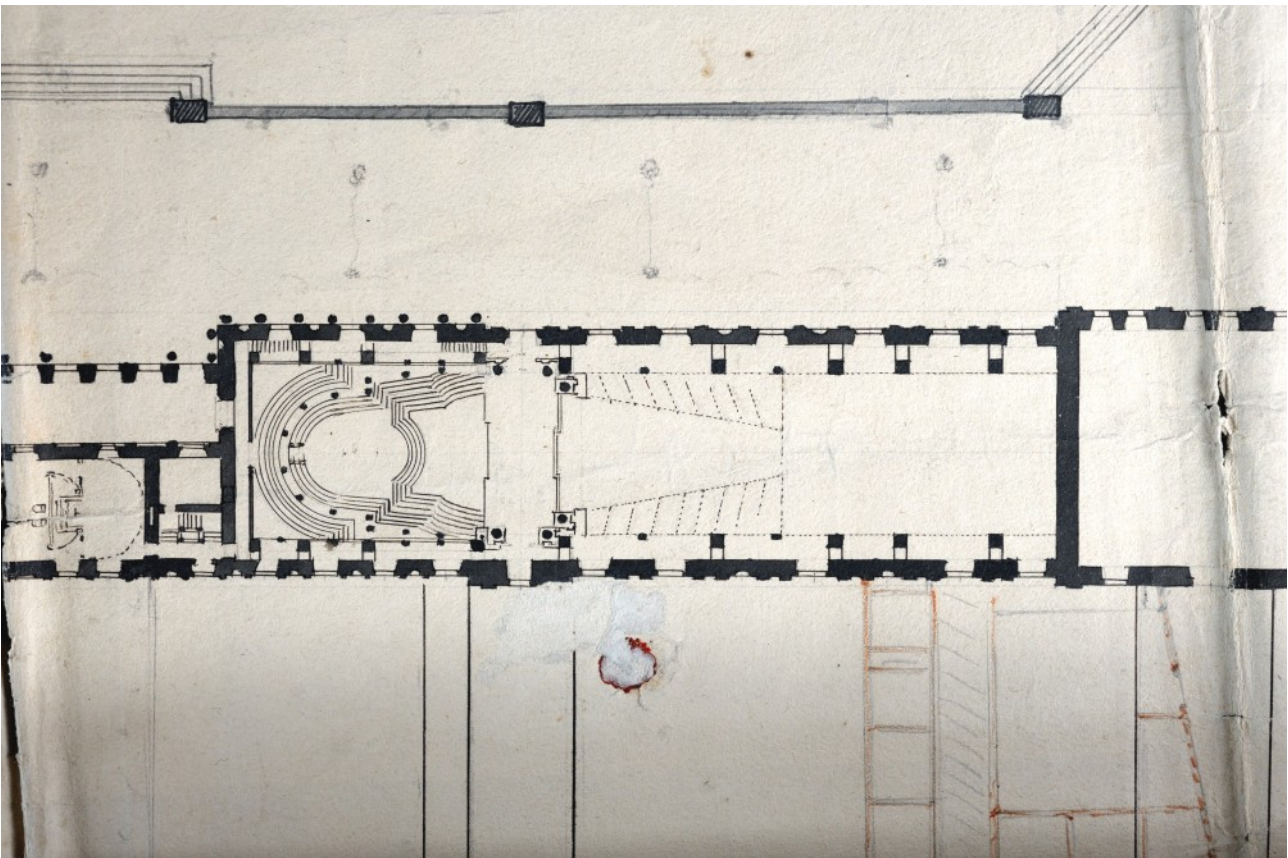
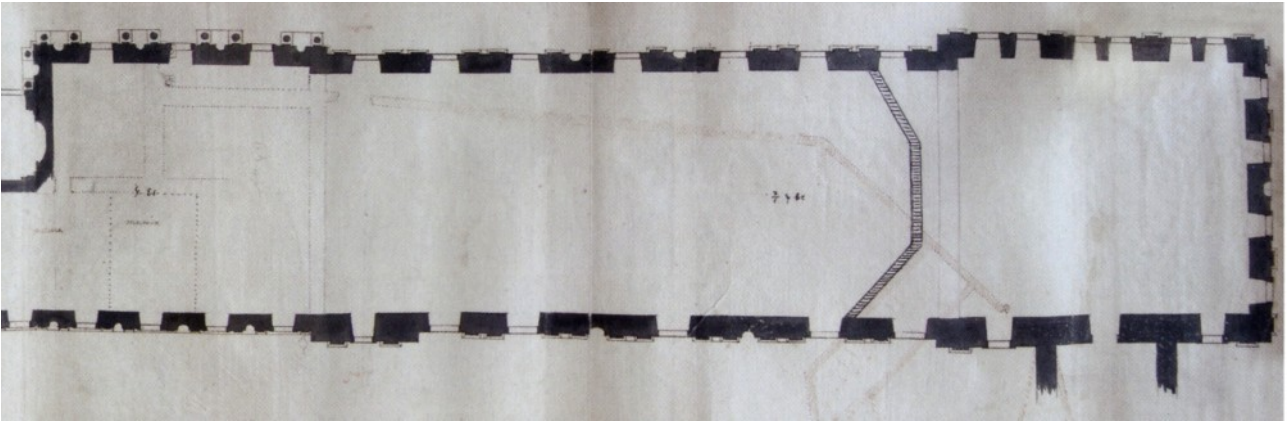
## *Sous-partie I :*

### *Les SALLES INTÉRIEURES sous le règne de Louis XIV*

# Chapitre 1 :

## LES SALLES RÉALISÉES

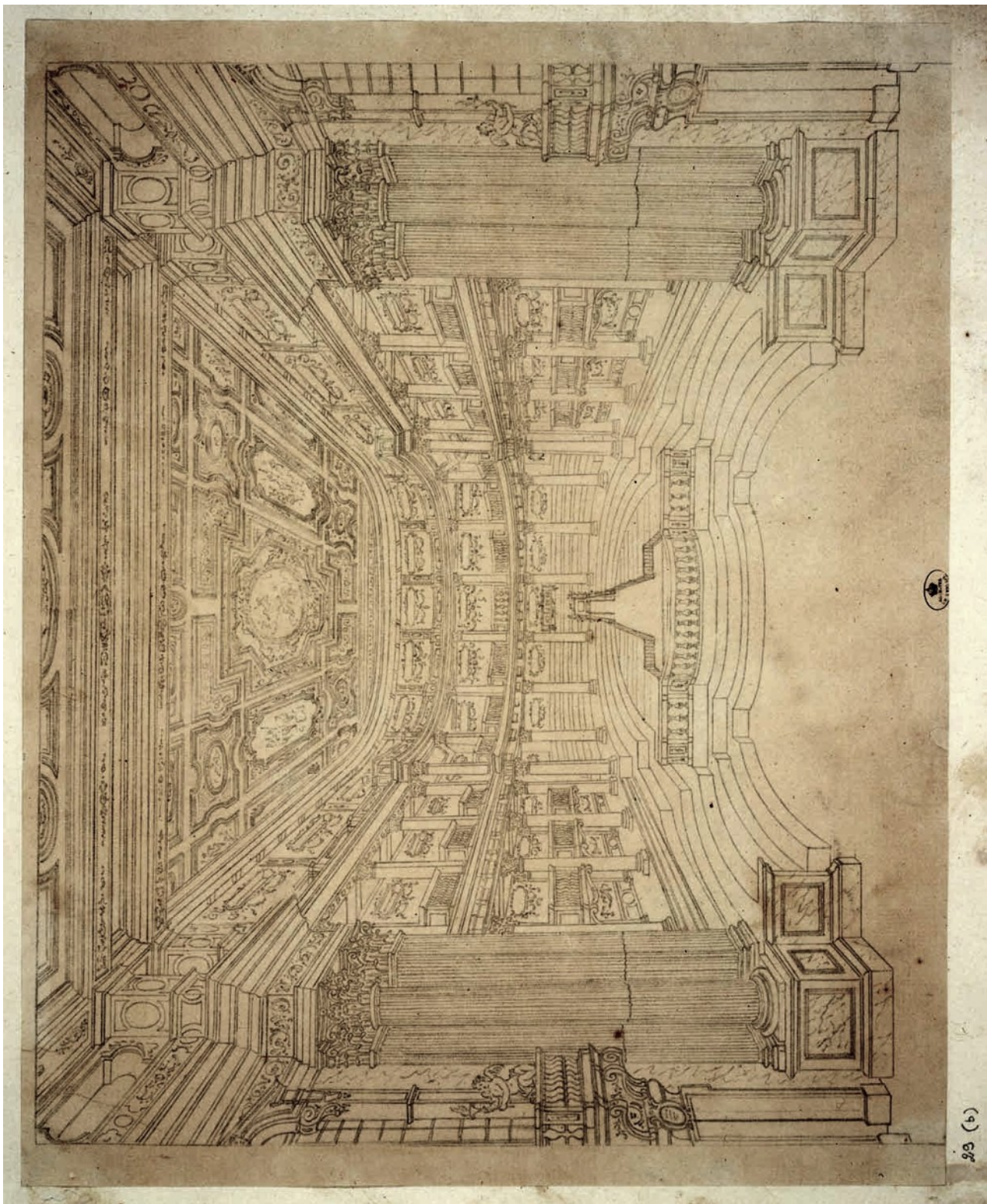
# La Salle des Machines



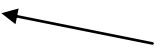
**Figures 169 a-b** - Salle des Machines, plans Le Vau. Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX n°9 et O/1/1683, 292.



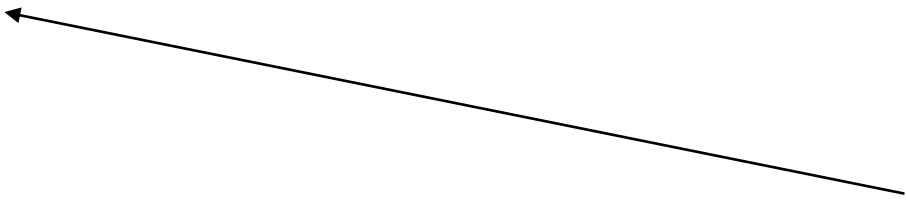
**Figures 170 a-b** - Salle des Machines, l'intérieur vu de la scène, Archives Nationales O/1/3240 p.29b et BNF Opéra de Paris, Réserve.







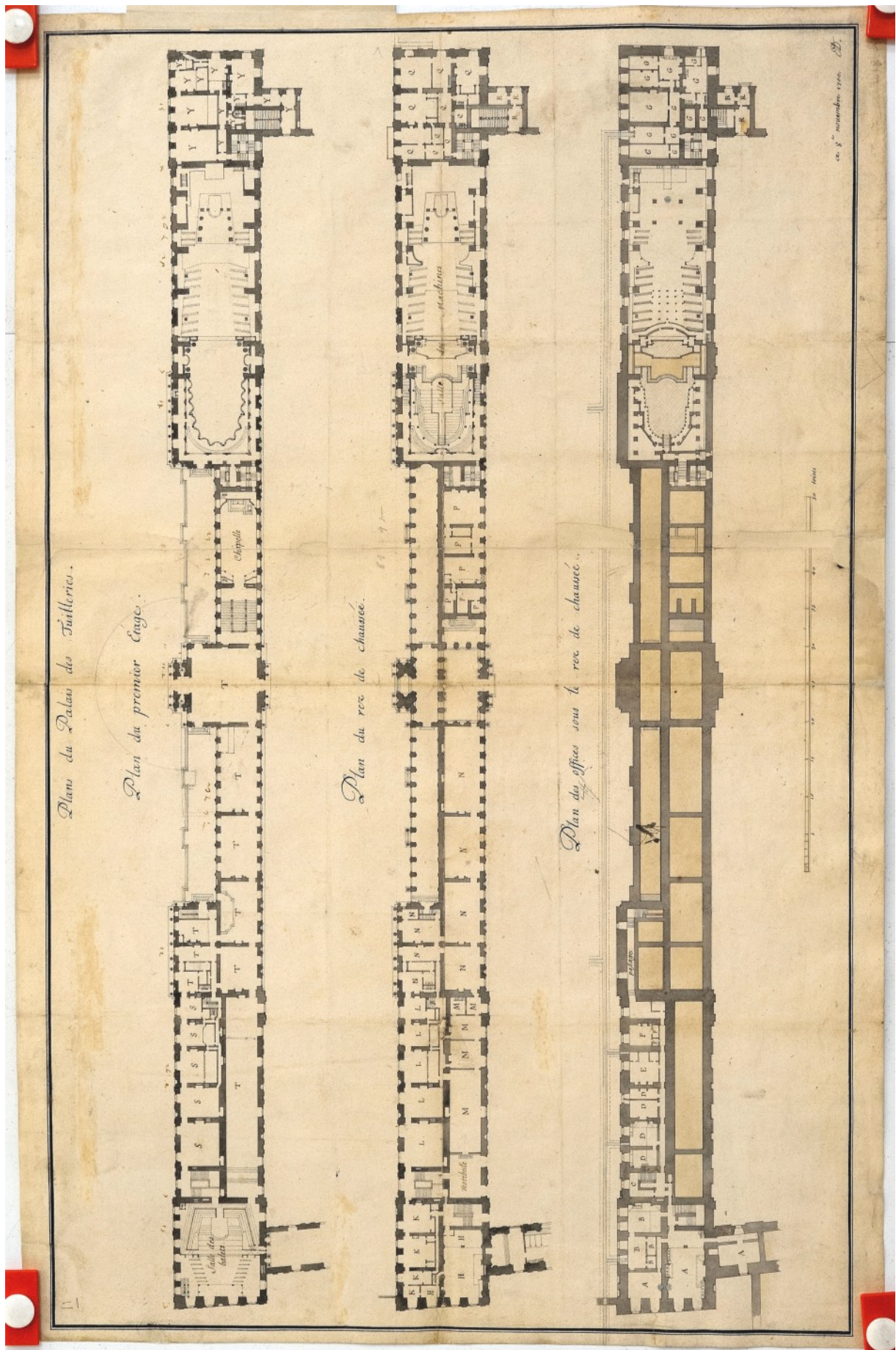
**Figures 171 a-c** - Salle des Machines, 2 variantes du croquis du Bernin, manuscrits Chantelou, Paris, Institut.



**Figures 172 a-b** - Salle des Machines, vues de l'intérieur, Stockholm, National Museum, THC 8893 et 8894.

**Figure 173** - Salle des Machines, plan, Stockholm, National Museum, THC 8503.

Figure 174 - Salle des Machines, plan Desgodets 1700, Archives Nationales, Cartes et Plans , Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX n°10.



**Figures 175 a-c -**  
Salle des Machines,  
variantes du plan  
Desgodets, BNF  
Estampes Va 419  
(J,4) H184981 et  
H184982, et BNF  
Opéra, Réserve.

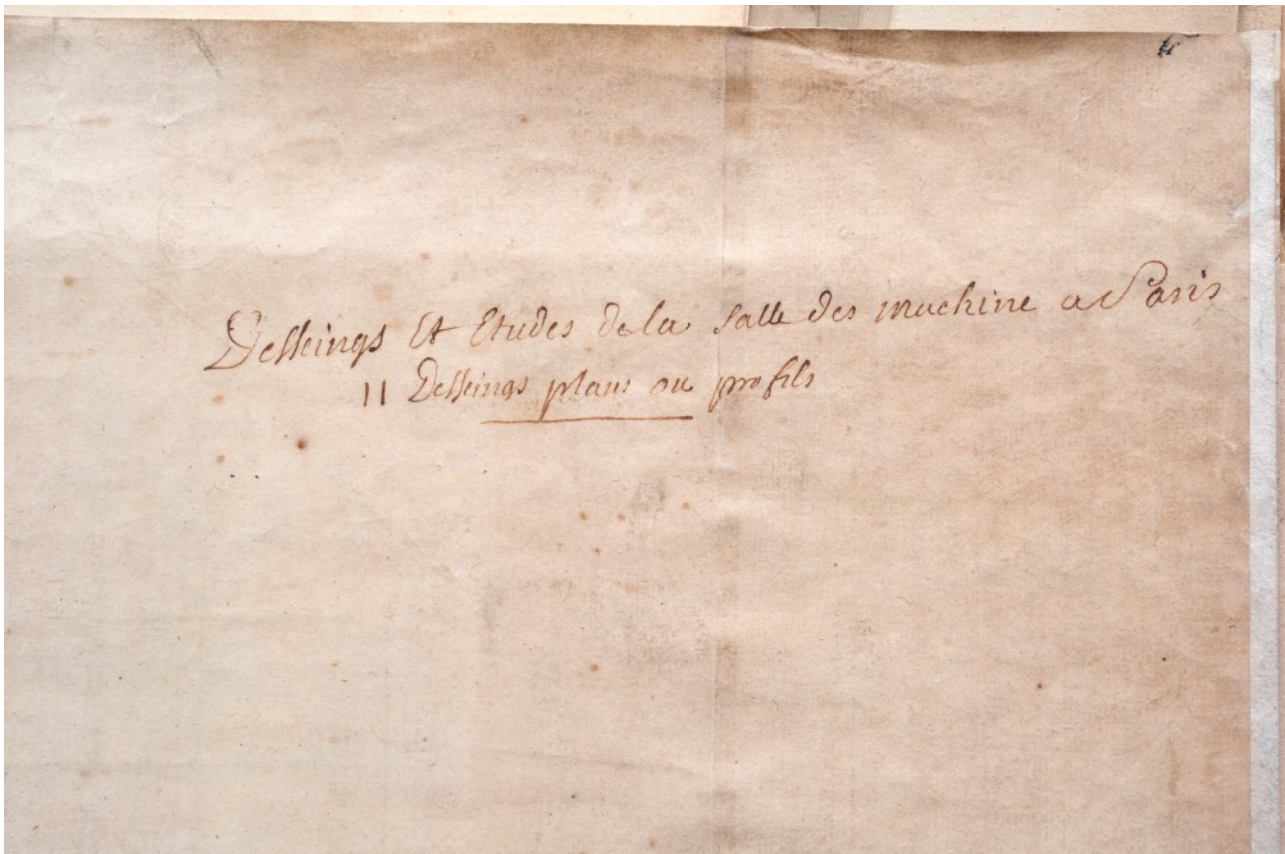


**Figures 176 a-c** - Salle  
des Machines, BNF  
Opéra, Réserve.

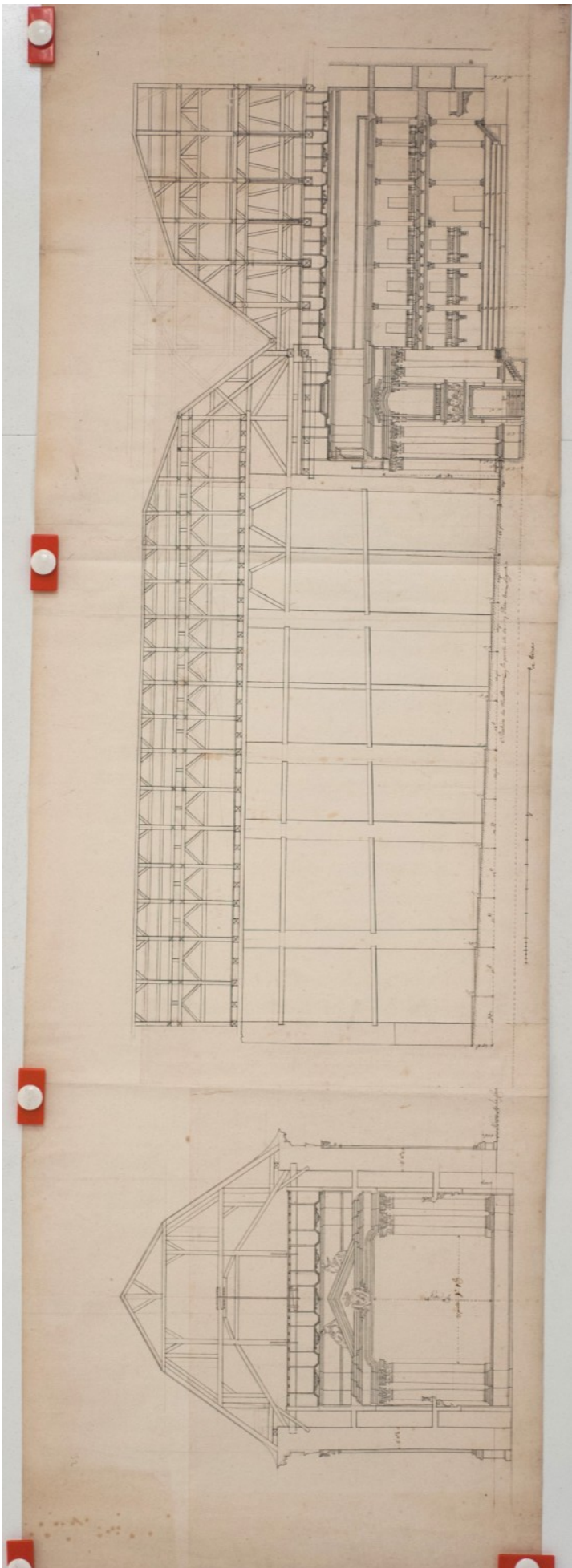


**Figures 177 a-b -**  
Salle des Machi-  
nes, Plan et coupe  
Servandoni,  
Stockholm, Natio-  
nal MuseumTHC  
8515, 8516.

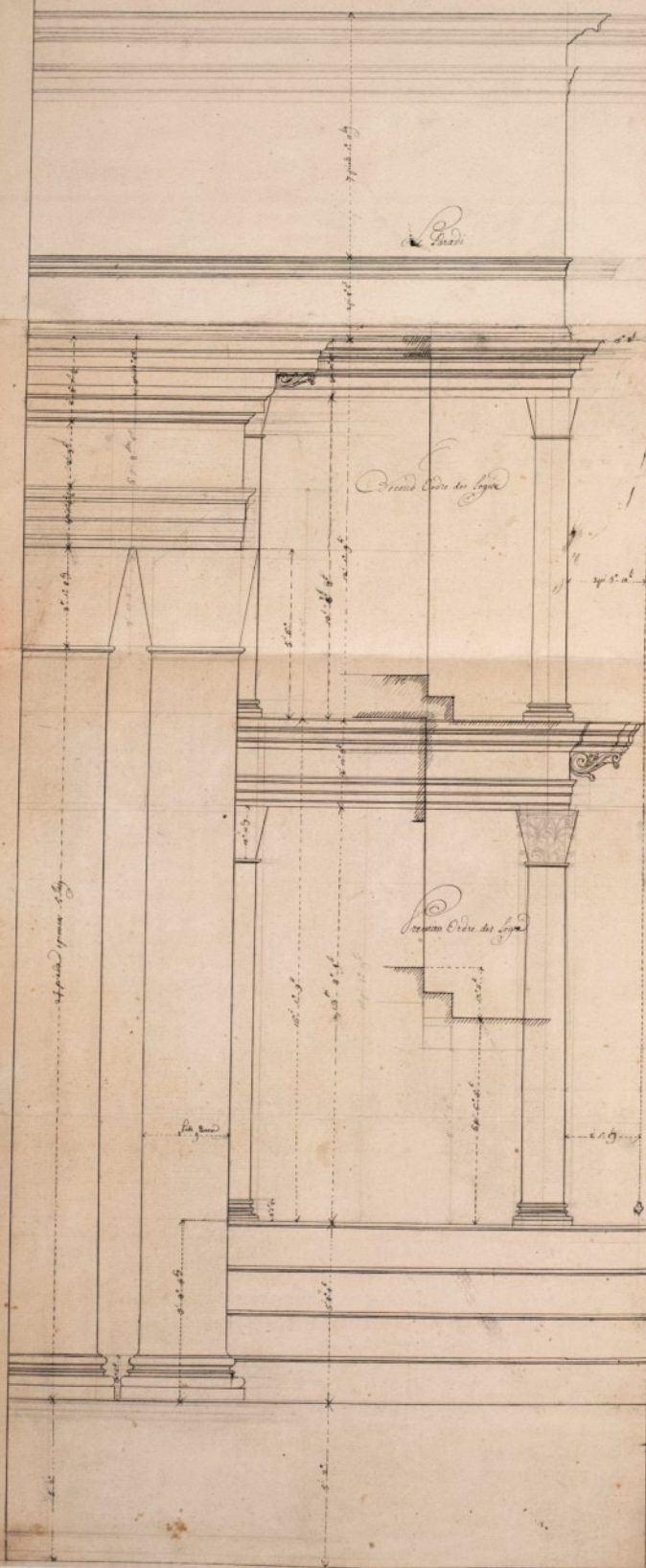




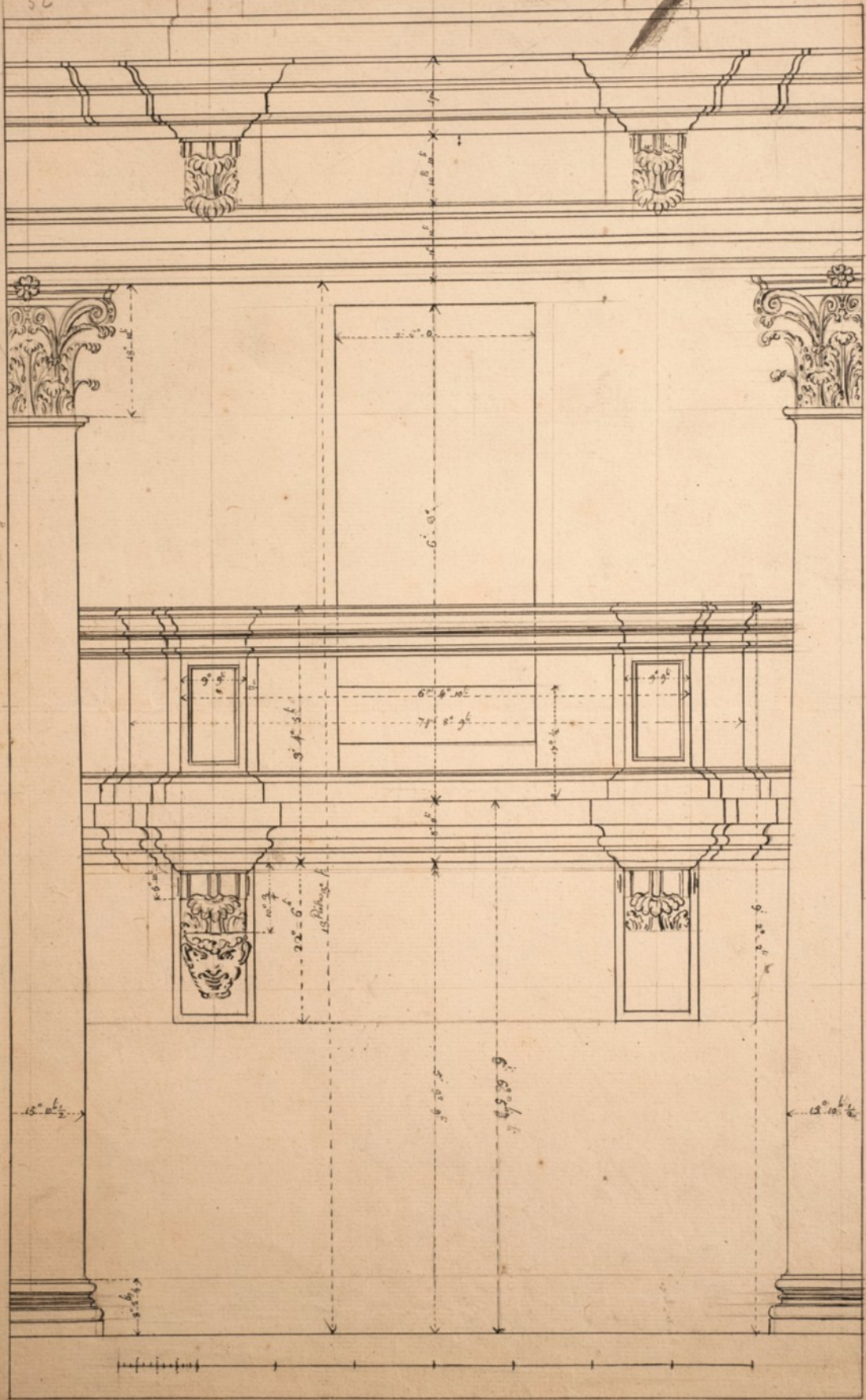
**Figures 178 a-g** - Salle des Machines, Relevés Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX - 28-34 "Dessings Et Etudes de la Salle des Machines a Paris 11 Dessings plans ou profils".



Office de l'Architecture de Grand Maître aux Lieux Publics de la Ville de  
Mantua ou Palais des Espallans à Paris

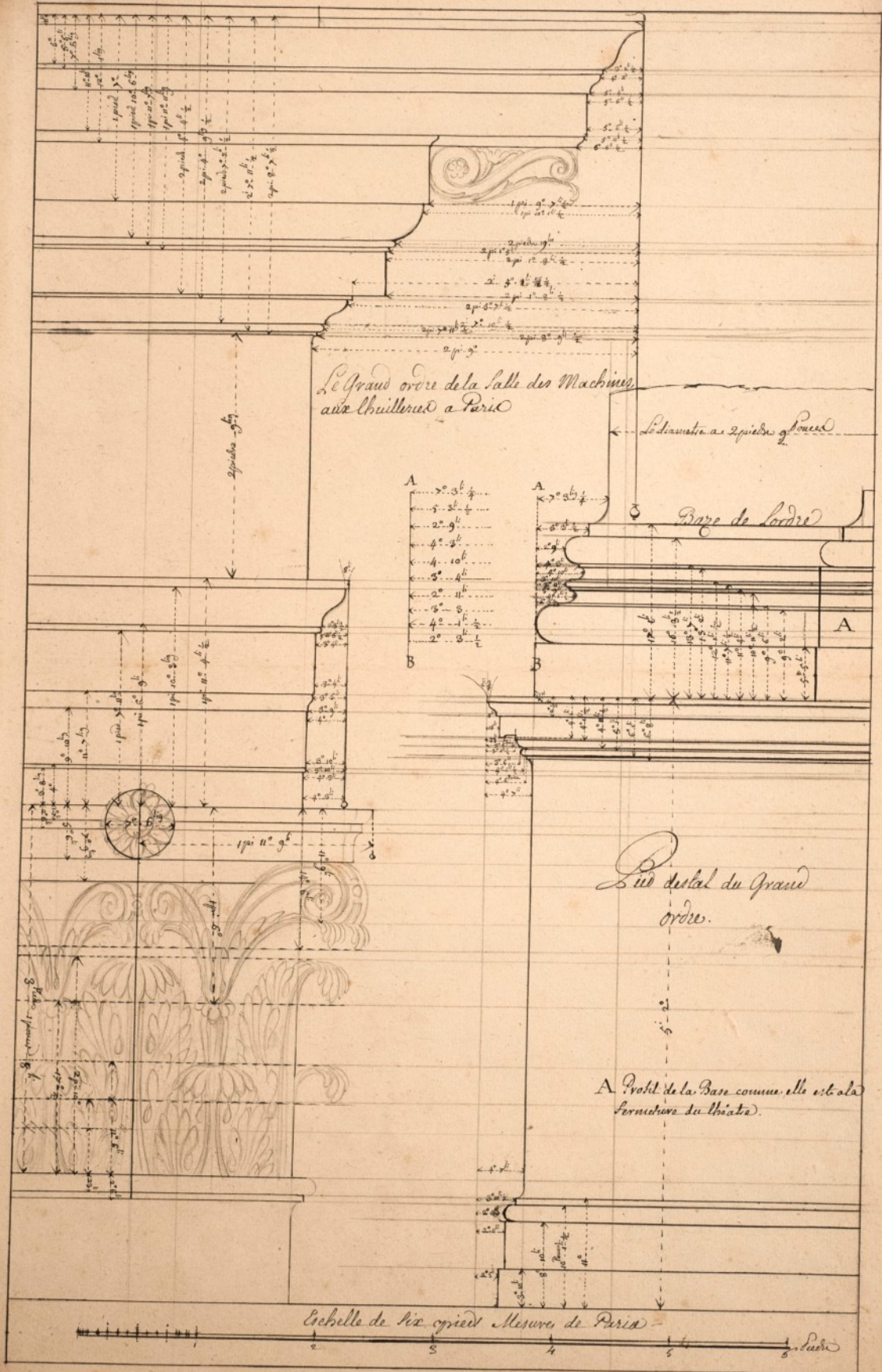


32



LIX, 35





Le Grand ordre de la Salle des Machines  
aux Châtelliers à Paris

Le diamètre de 2 pieds 9 pouces

Base de l'ordre

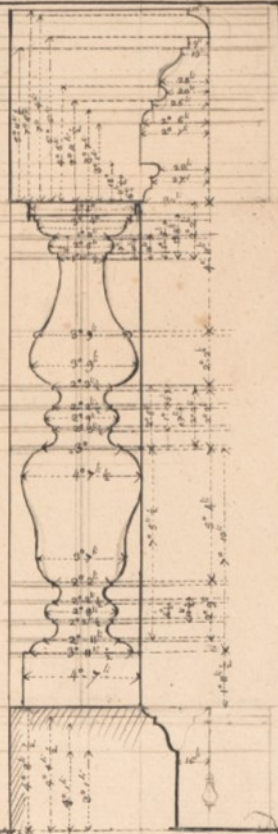
Profil de la Base  
comme elle est élevée  
sur le théâtre.

Echelle de six pieds Mesure de Paris

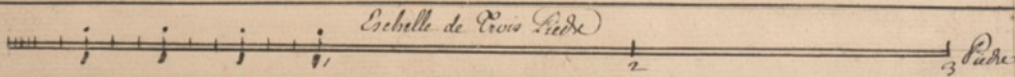
LIX 34

33

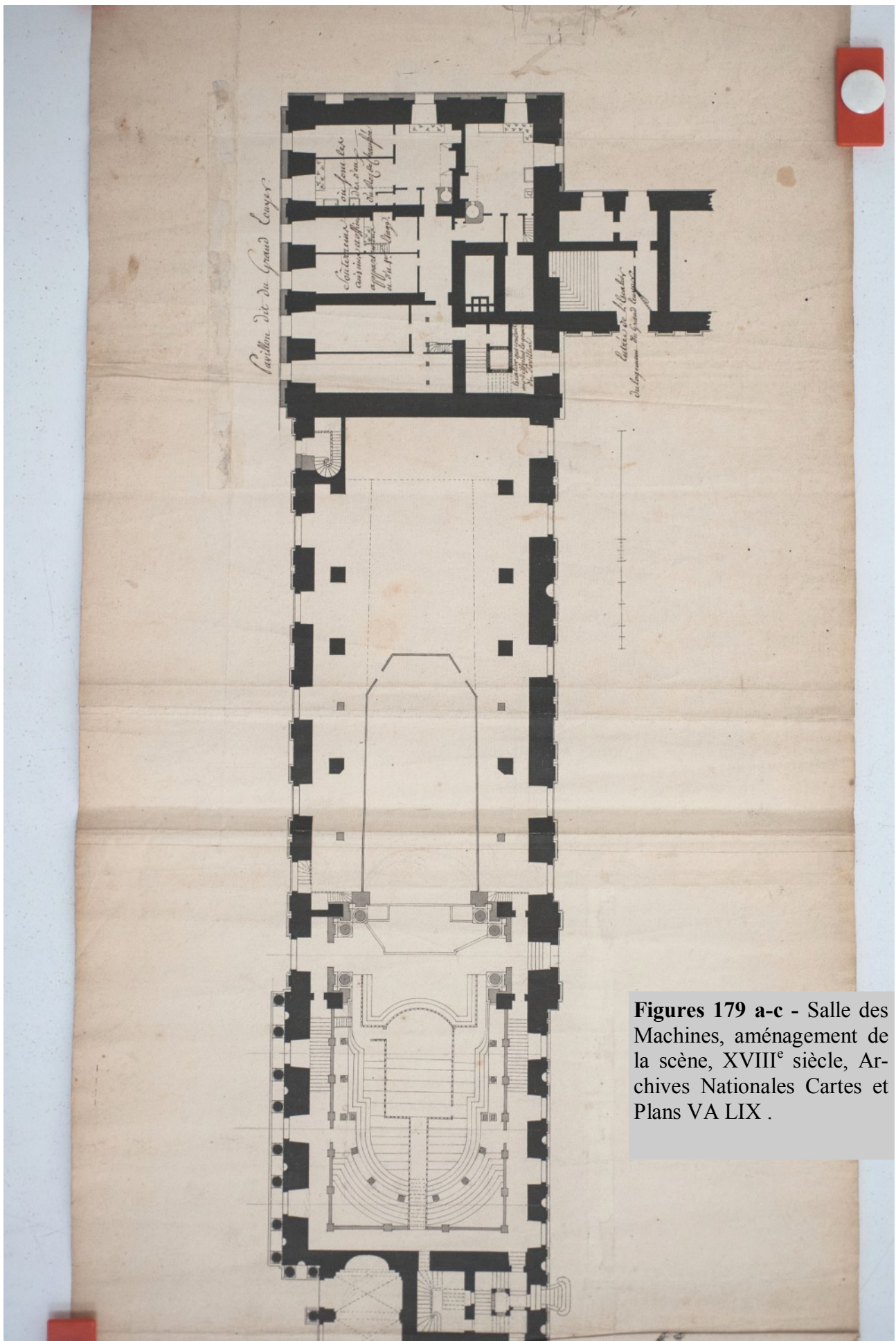
Profil Des Premieres Loges de la Salle  
Des Machines au chateau des Guillemer  
A Paris



Coupe Des Premieres Loges



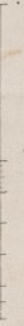
LIX, 36



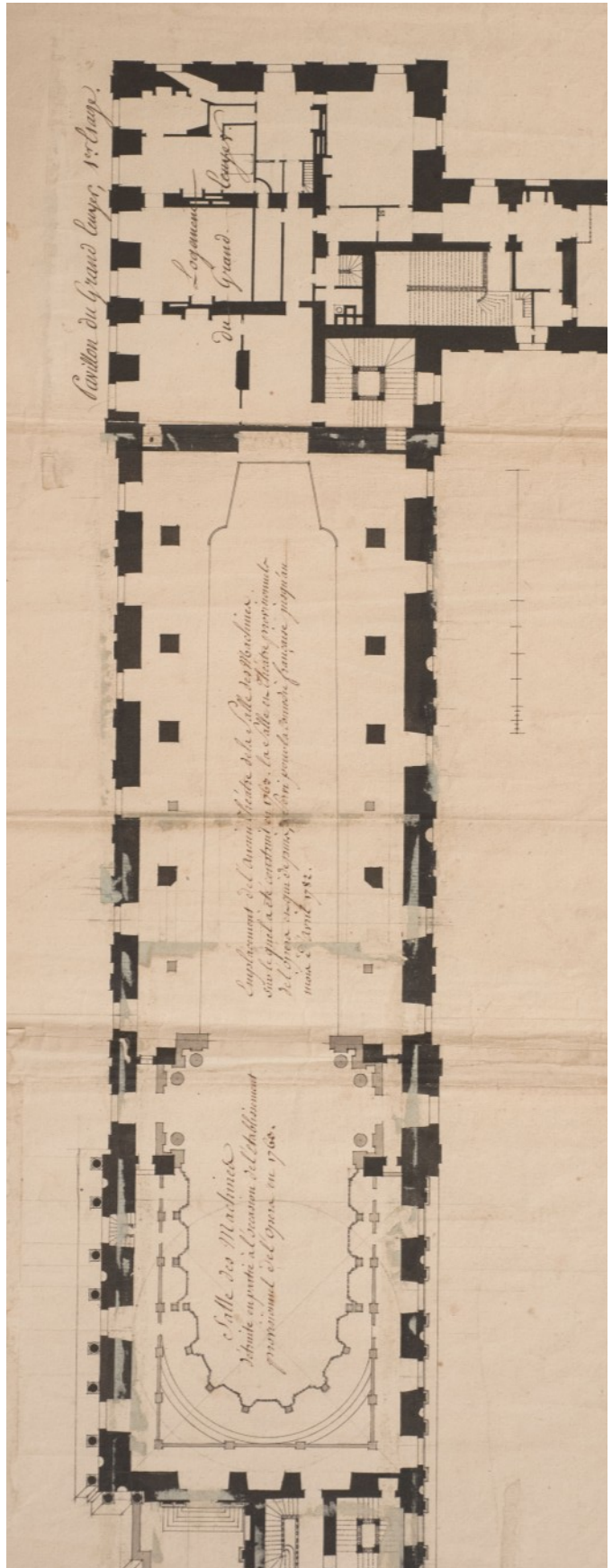
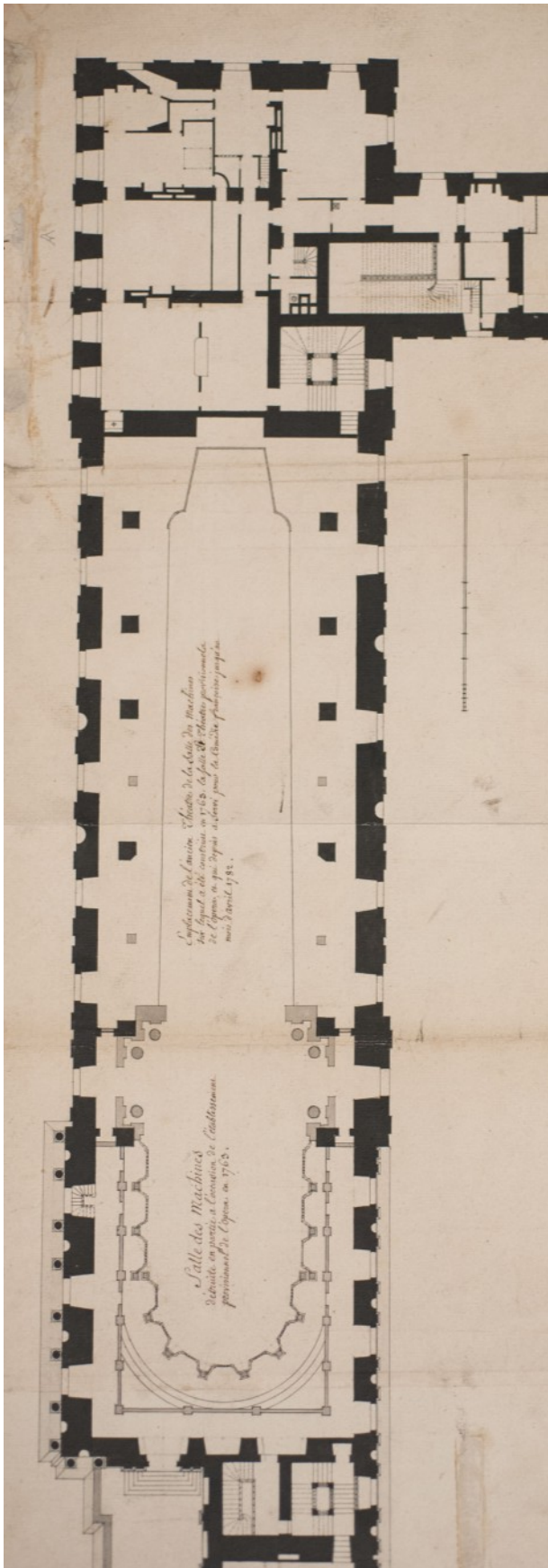
Parterre dit du Grand Loges

Café  
Bureau  
Cabinet  
Bureau  
Cabinet  
Bureau  
Cabinet

Bureau de l'Orateur  
Bureau de l'Orateur



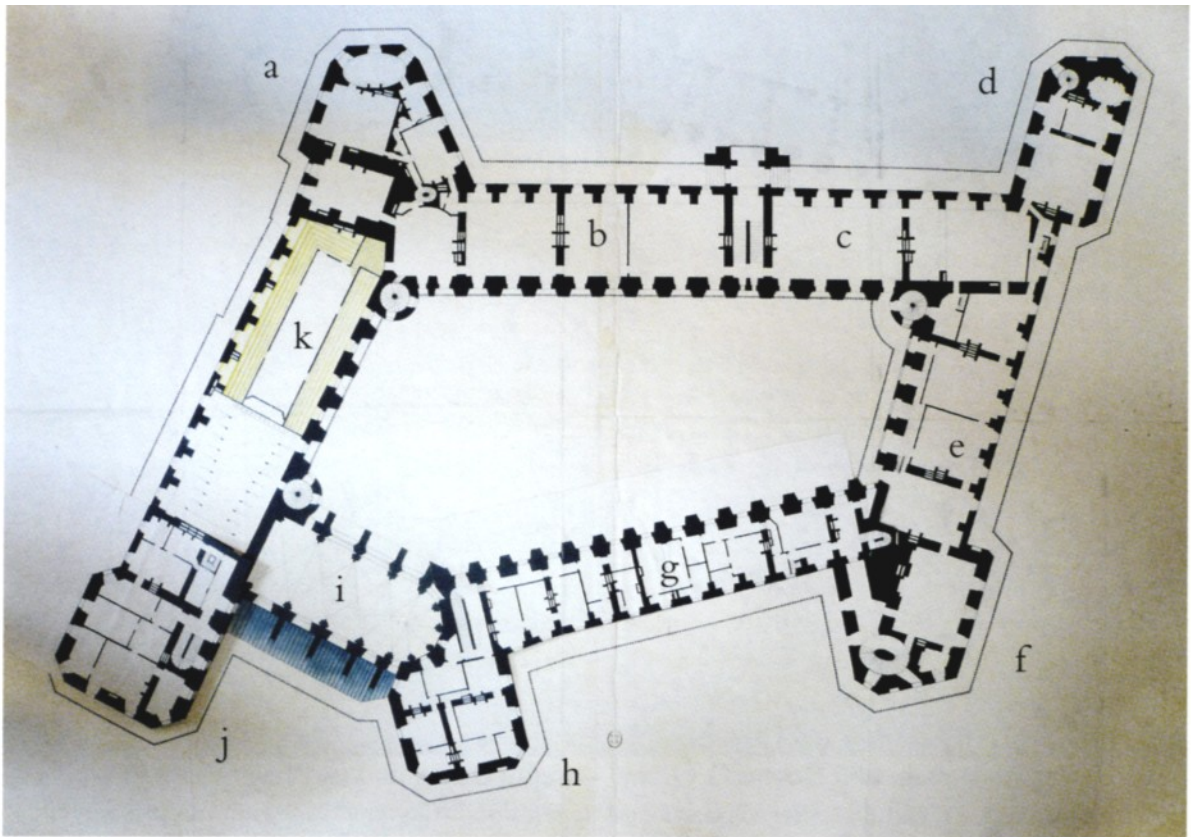
**Figures 179 a-c** - Salle des Machines, aménagement de la scène, XVIII<sup>e</sup> siècle, Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX .



# La Salle de Saint-Germain en Laye

**Figure 180** Saint-Germain en Laye, salle version 1. BNF Estampes Va 448 e (et non a) t.2 .

**Figures 181 a-b** - Saint-Germain en Laye, salle version 2. BNF Estampes Va 78 c (et non a) t.2, cf. Archives nationales, O/1/1721 (légende Philippe Cornuaille).

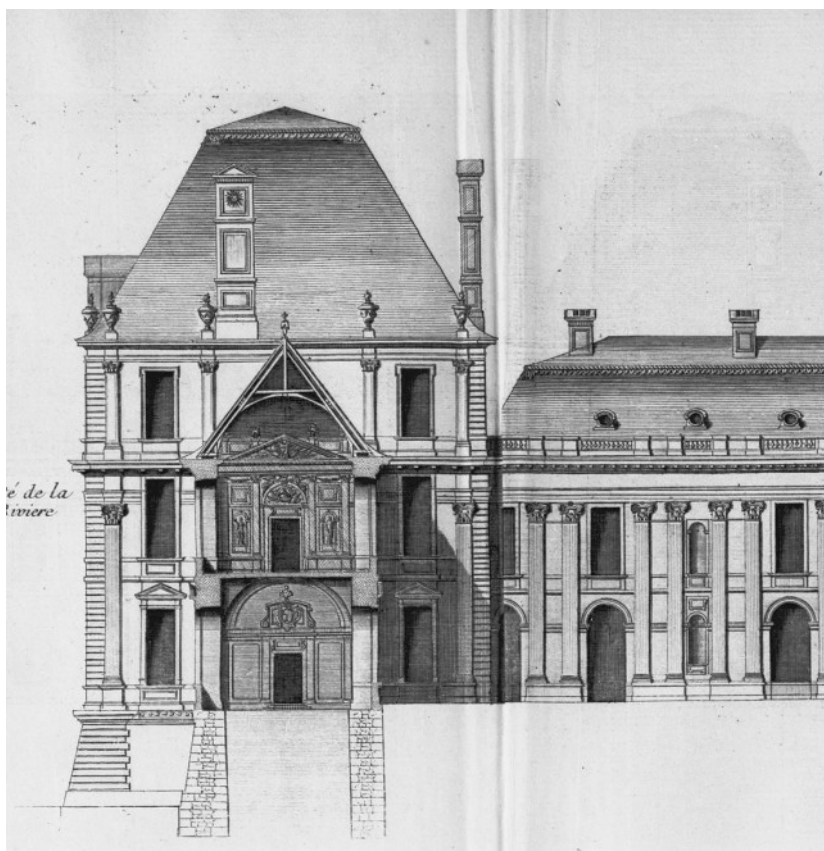


227. Plan du premier étage du château vieux, v. 1682-1690, Paris, Bibliothèque nationale

a : pavillon de la Dauphine ; b : appartement du Dauphin ; c : appartement du roi ; d : pavillon du roi ;  
 e : appartement de la reine ; f : pavillon de la reine ; g : appartement des enfants de France ; h : pavillon vers  
 le jeu de paume ; i : chapelle ; j : pavillon des ballets ; k : salle de spectacle

**Figures 182 a-b** - Saint-Germain en Laye, salle version projetée par Mansart. BNF, Estampes, Robert de Cotte, RESERVE HA-18 (C, 13)-FT 6.

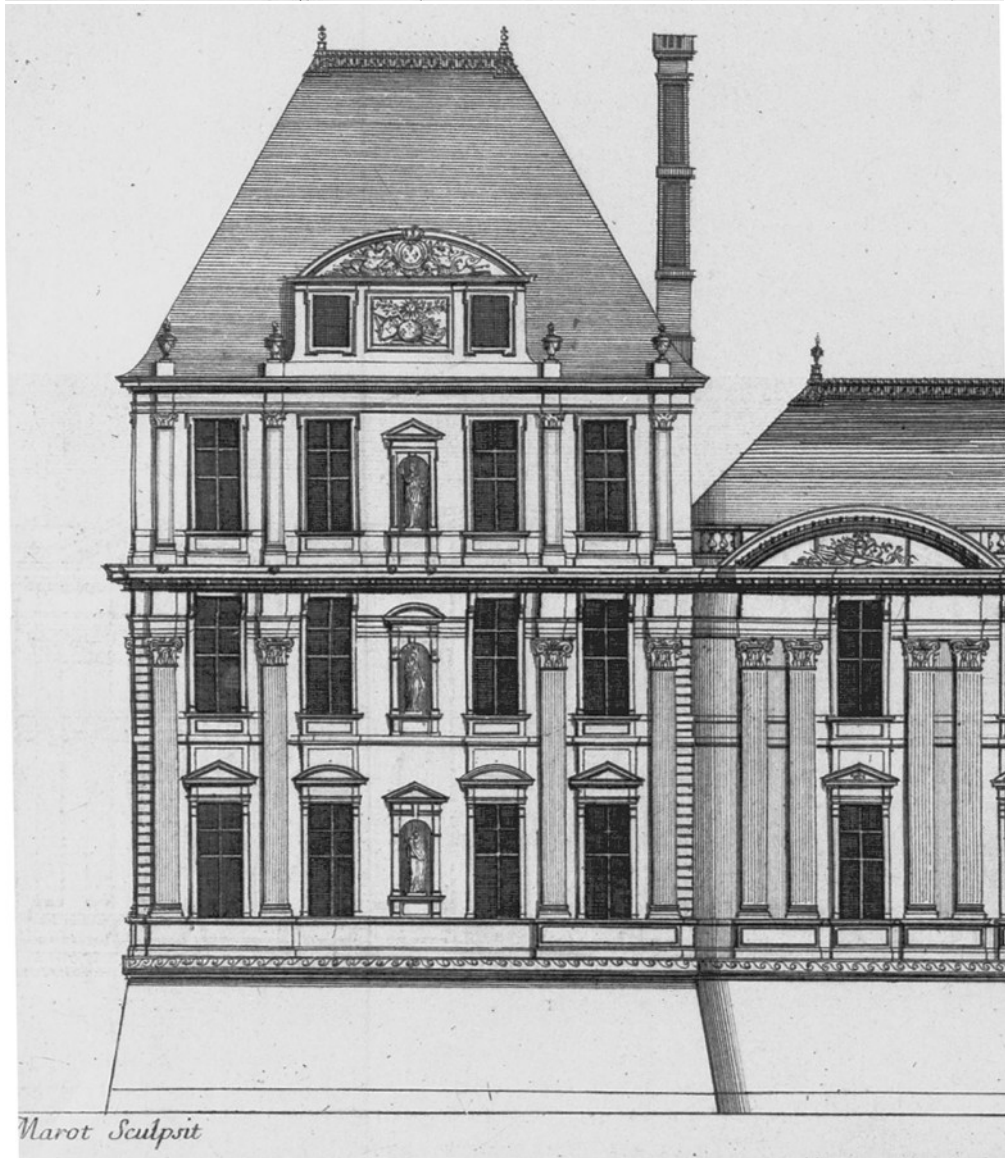
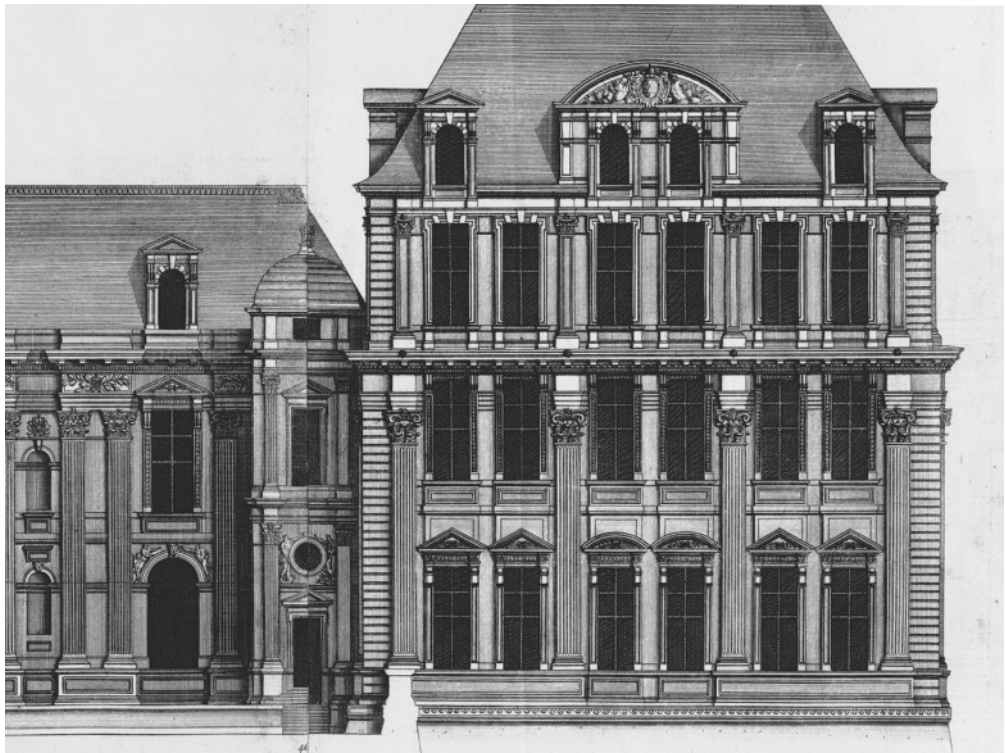
## La Salle des Ballets dite de Flore

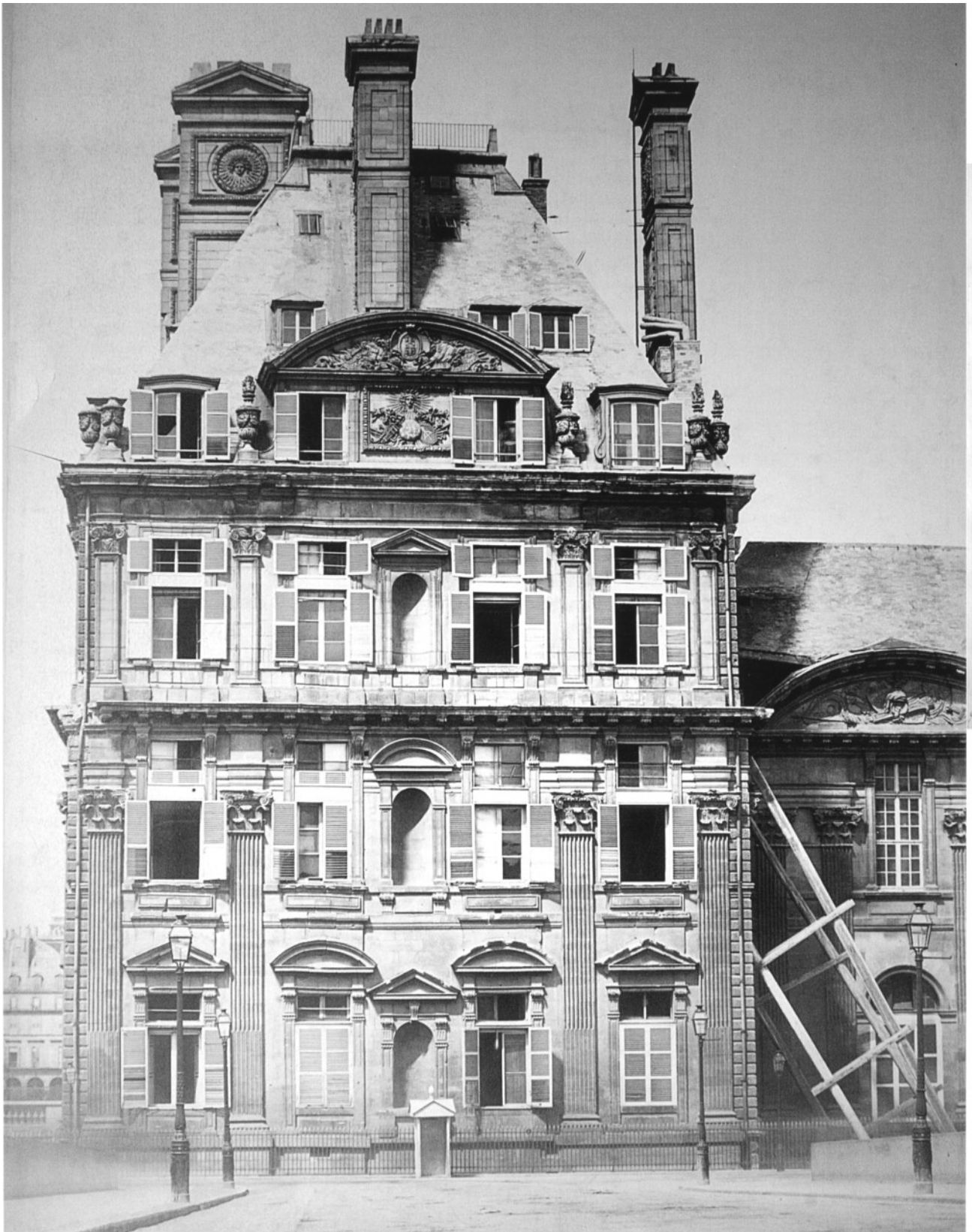


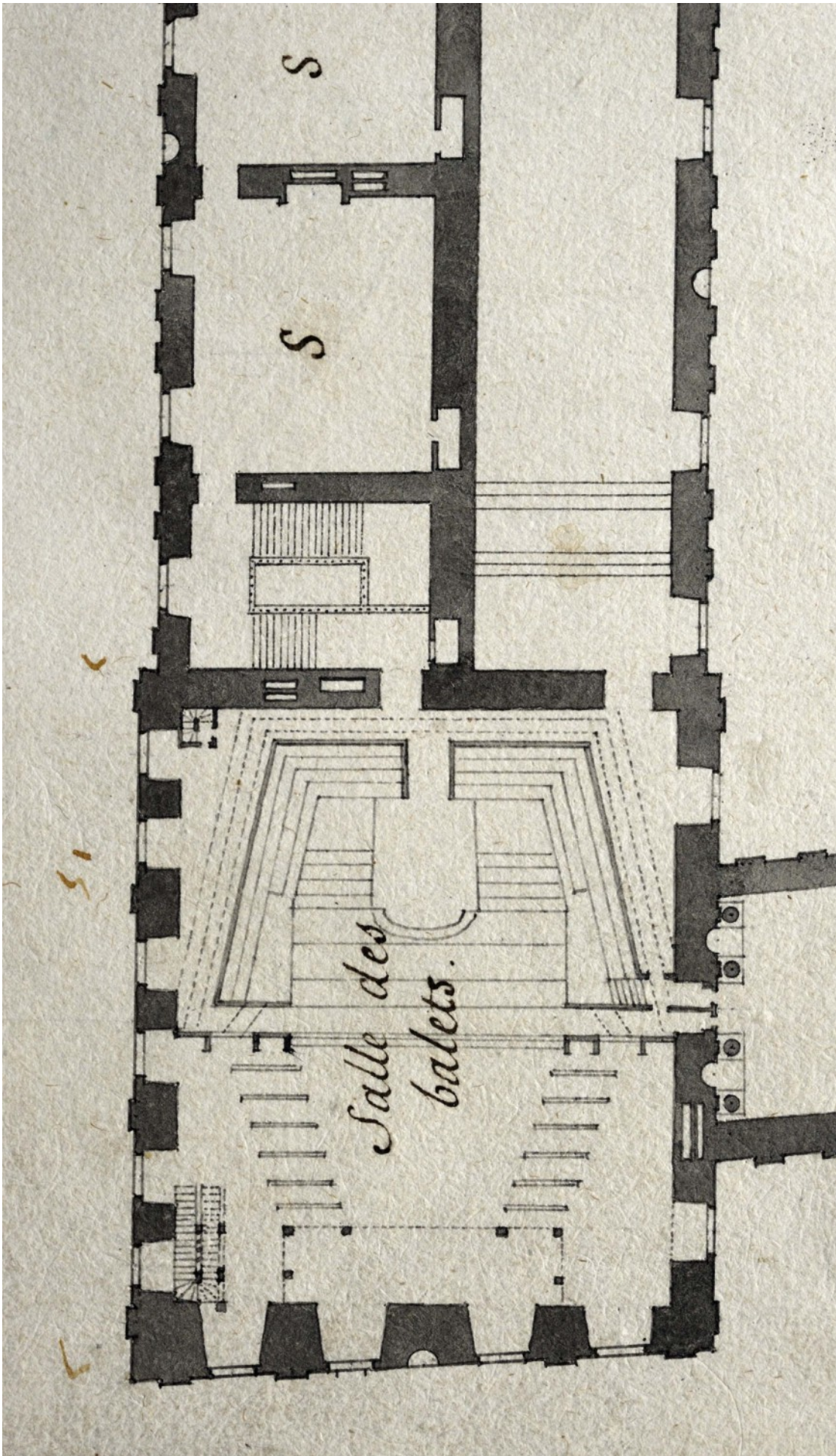
**Figures 183 a-e** - Salle des Ballets de Flore; Pavillon de Flore, Blondel *Architecture*, gravures de Marot. Etat du Pavillon au XIX<sup>e</sup> siècle avant démolition.







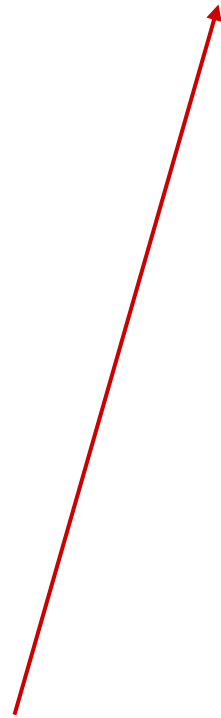




**Figure 184** - Salle des Ballets de Flore, plan Desgodets 1700,Archives Nationales, cartes et Plans Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX n°10.

**Figure 185** - Salle des Ballets de Flore. Variantes du plan Desgodets 1700, BNF Estampes.BNF Estampes Va 419 (J, 4) H184981 et H184982.

# La Salle des Comédies Domestiques

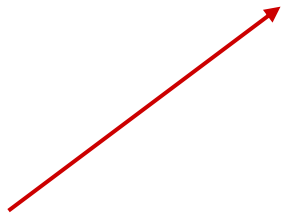


**Figures 186 a-b** - Salle des Comédies du Louvre, projet au nord-ouest. Louvre, Arts Graphiques, Recueil du Louvre t. I, fol.3.

**Figure 187** - Salle des Comédies du Louvre, projet non daté et inédit, Louvre Arts Graphiques, Recueil du Louvre t.I.



**Figures 188 a-c** - Salle des Comédies du Louvre, projet définitif, Louvre Arts Graphiques, Recueil du Louvre t.I, fol. 12 et 30.



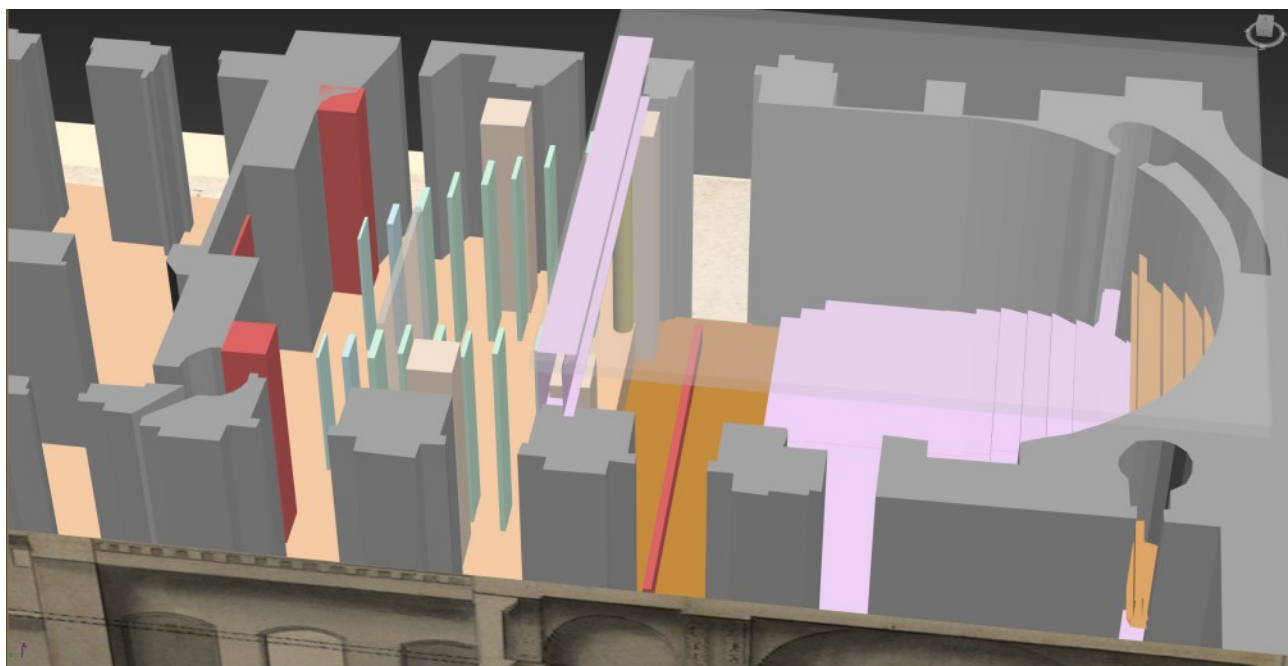
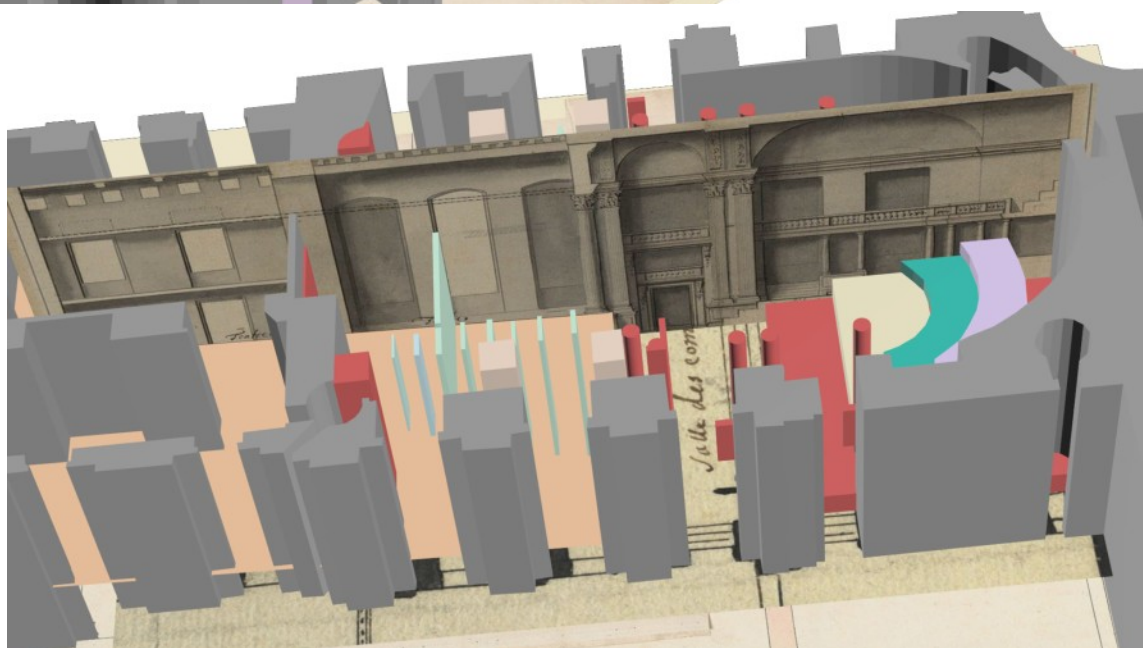
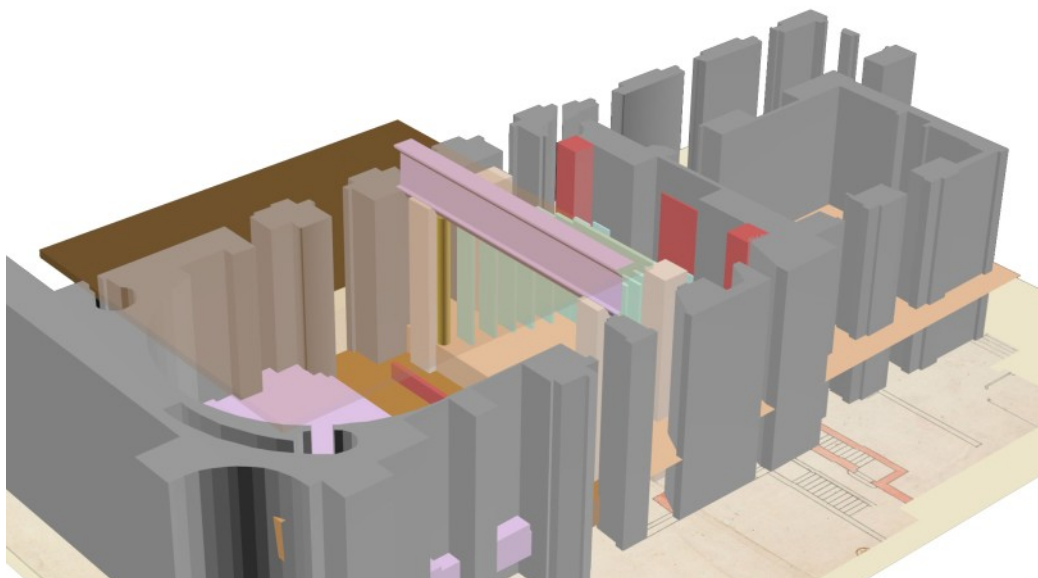


**Figures 189 a-b** - Salle des Comédies du Louvre, plan du National Museum, Stockholm, NMH CC 180 plan inédit provenant de la Collection Cronstedt, <http://emp-web-84.zetcom.ch/eMP/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=141745&viewType=detailView>.



**Figure 190** Salle des Comédies du Louvre, projet ratifié BNF Estampes Papiers Robert de Cotte, ratifiée au verso le 10 janvier 1660, BNF Estampes HA- 18 (A, 1) -FT 4.

**Figures 191 a-c**  
- Salle des Comédies du Louvre, Restitution 3D.



## *Partie 2, sous-partie I*

### **Chapitre 2 :**

# QUELLE GRANDE SALLE Pour les PALAIS du PRINCE ?

# La Grande Salle de Le Vau au Louvre

**Figure 192** - Plan du Pont de la Paix Musée du Louvre, Recueil du Louvre, I, Folio 21.

**Figures 193 a-b**

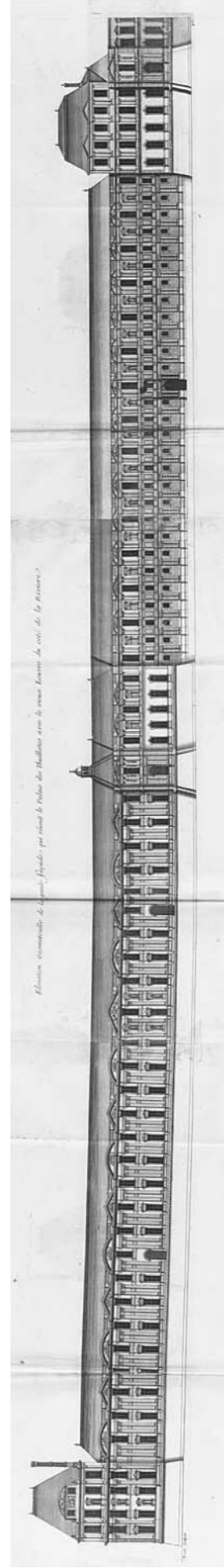
Anonyme, premier plan pour le «grand dessein» sous Henri IV [1594], Bibl. nat. de Fr., Est., Rés., Ve 53i, Destailleur 147 ; le Grand Dessein, château de Fontainebleau. .



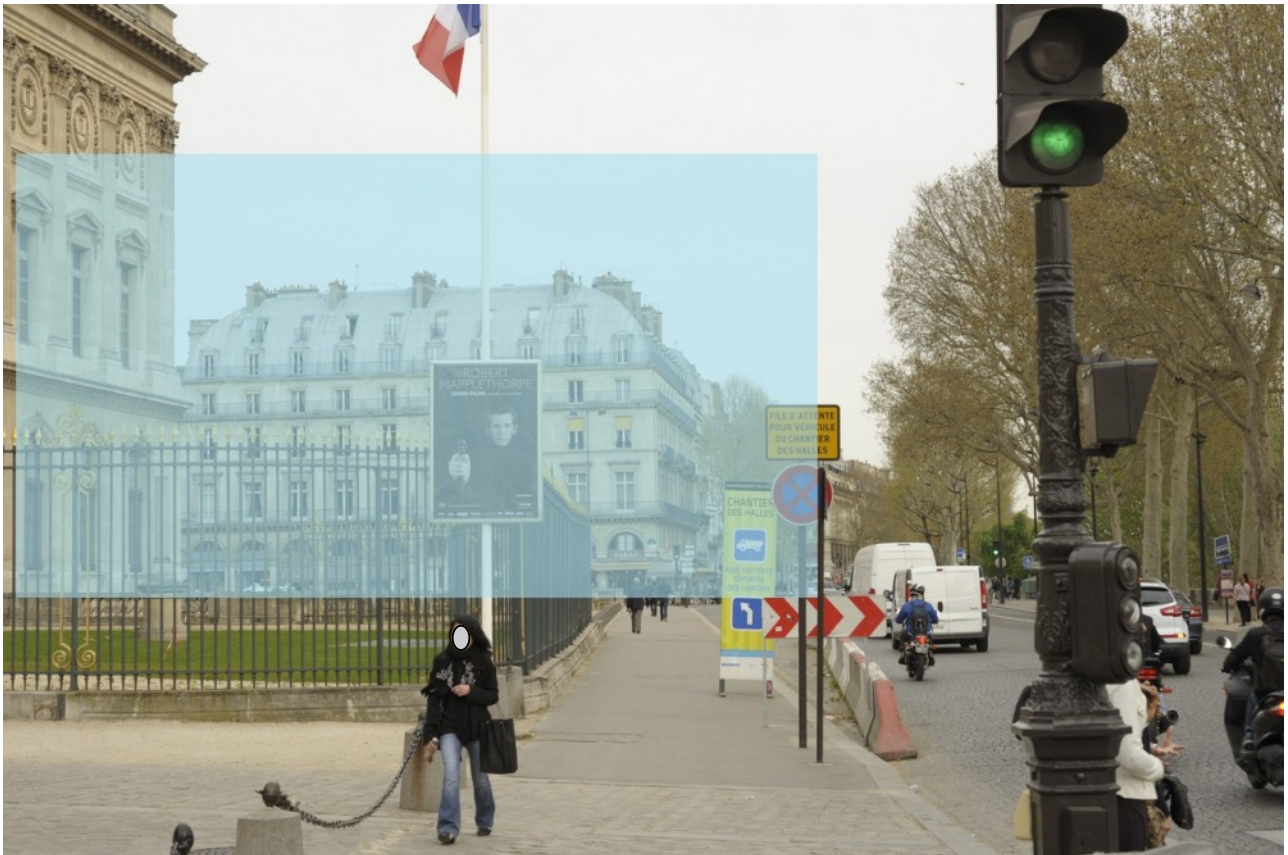


**Figure 194** - Montage photographique des deux Salles du Plan du Pont de la Paix.

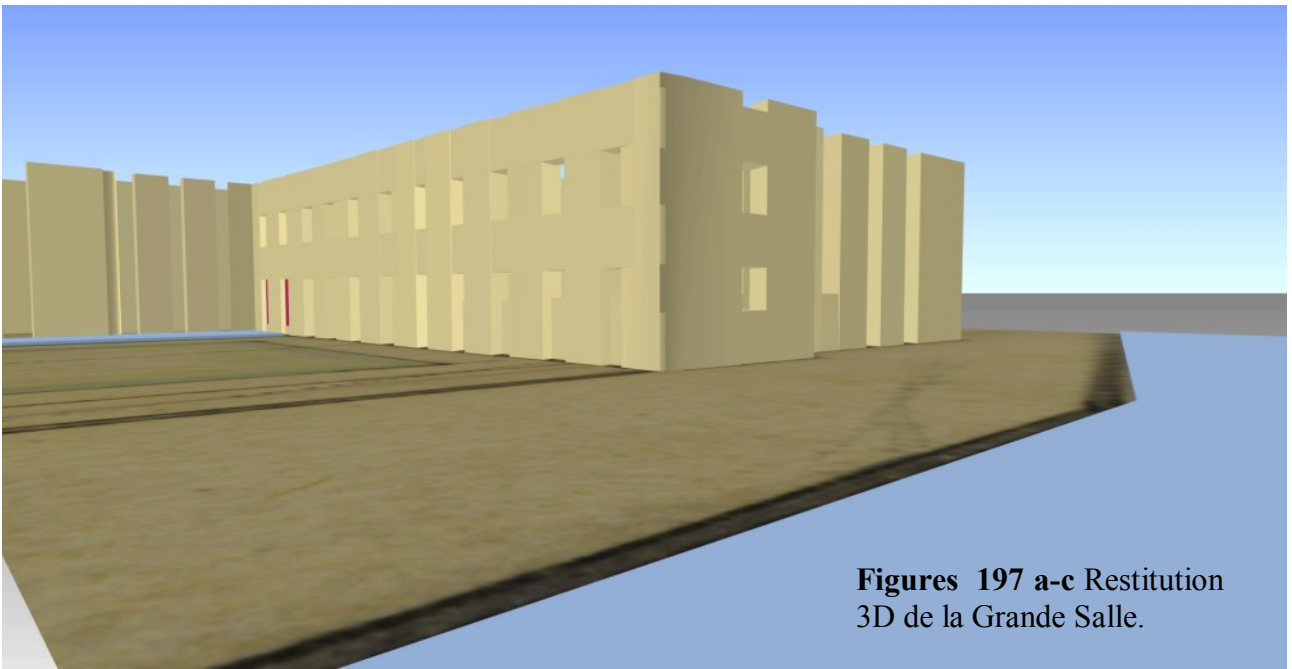
**Figures 195 a-d** - Le Louvre avant la modification de l'aile sud du quadrilatère : Vue de Paris depuis le Pont royal dessinée et gravée par Nicolas Péréelle, éditée par Jean Mariette; la Galerie reliant les Tuileries au Louvre, gravure de Jean Marot; Van-der-Meulen, Louis XIV traversant le Pont-Neuf vers 1666, Huile sur toile d'Adam Frans Van der Meulen, Musée de Grenoble.



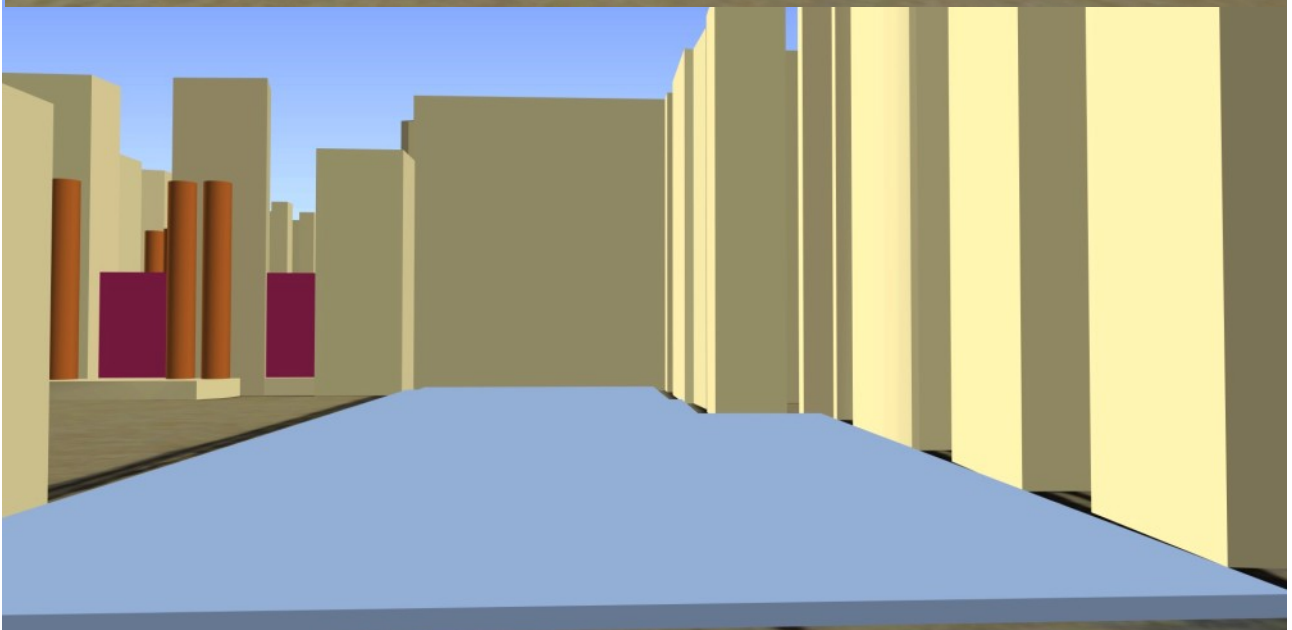
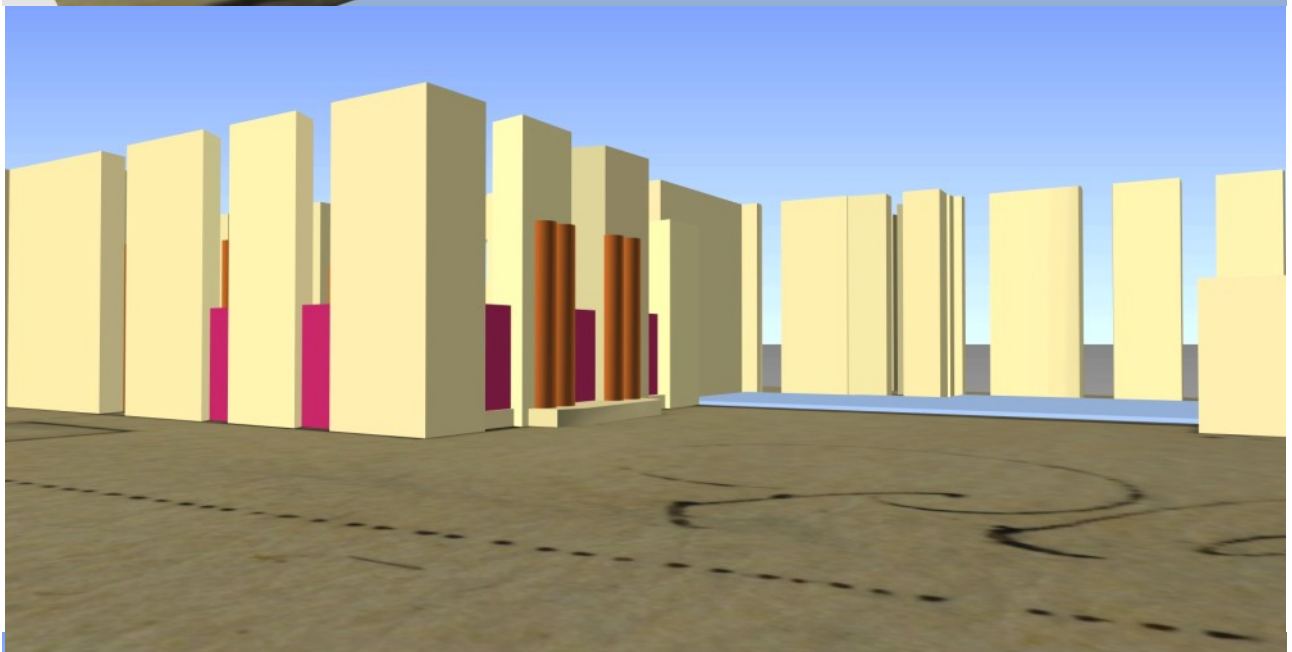




**Figure 196** - Vue vers l'ouest depuis l'emplacement de la Grande Salle, et vers la Grande Salle depuis l'allée d'entrée orientale de la Cour. Photos D. Lauvernier.



**Figures 197 a-c** Restitution 3D de la Grande Salle.



# La Grande Salle de Le Vau à Versailles

**Pages suivantes :**

**Figures 198 a-e**

Plan de Le Vau pour la Salle de Versailles Stockholm National Museum THC2.

Vue du château de Versailles sur le parterre d'eau vers 1675, École française, XVII<sup>e</sup> siècle. Château de Versailles, MV727;

Vue du château et des jardins de Versailles, prise de l'avenue de Paris, par Pierre Patel, 1668, MV 765.





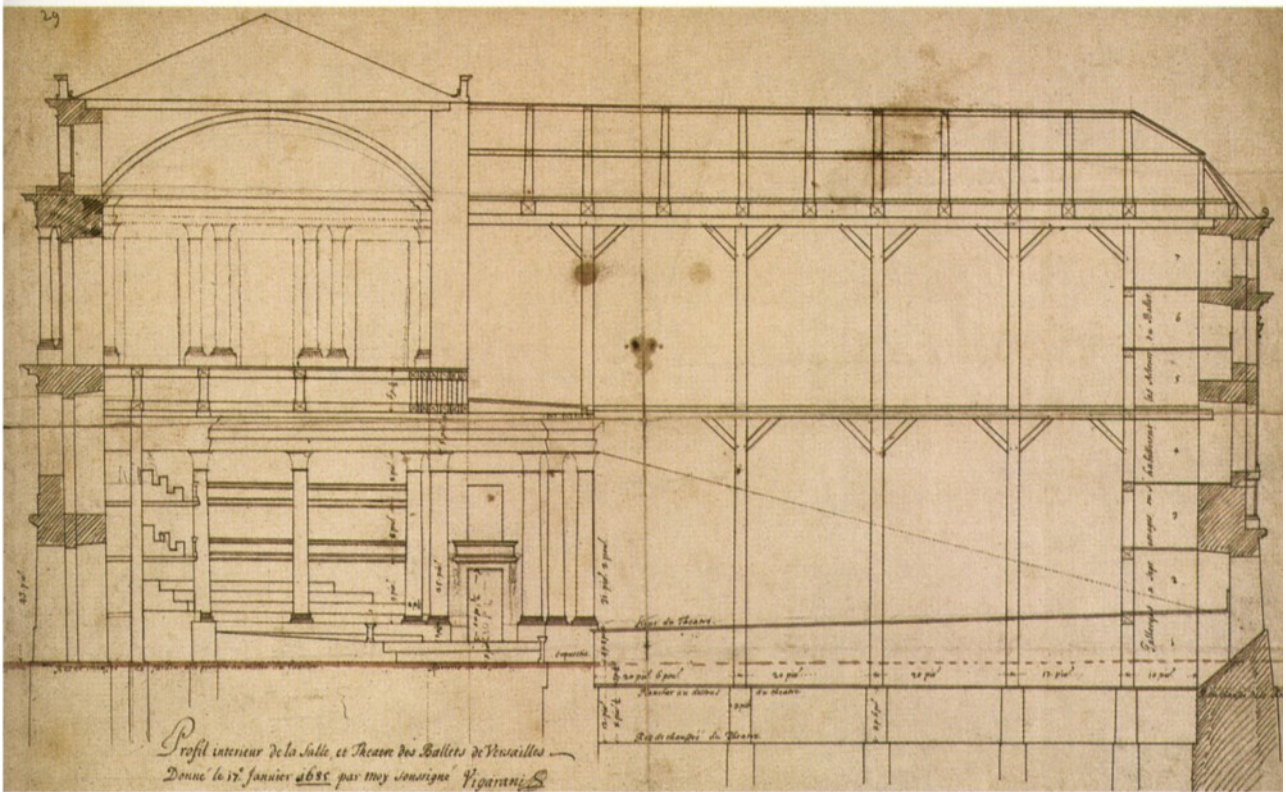
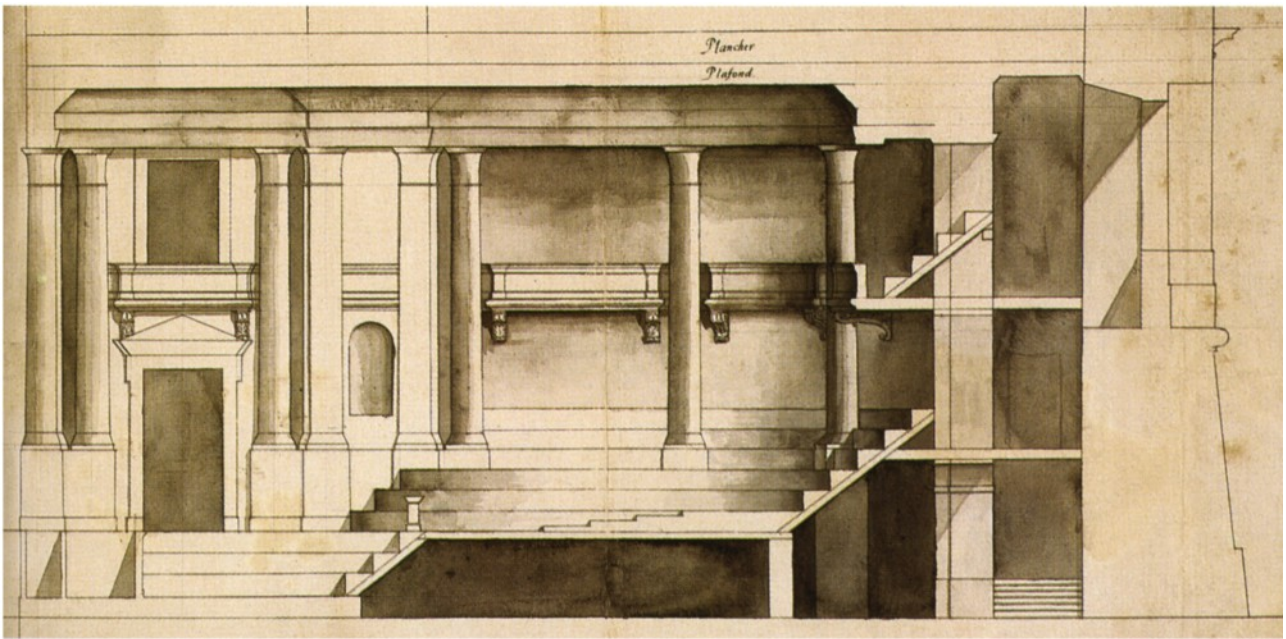






# La Salle des Ballets à Versailles après Le Vau d'Orbay: Vigarani, Mansart

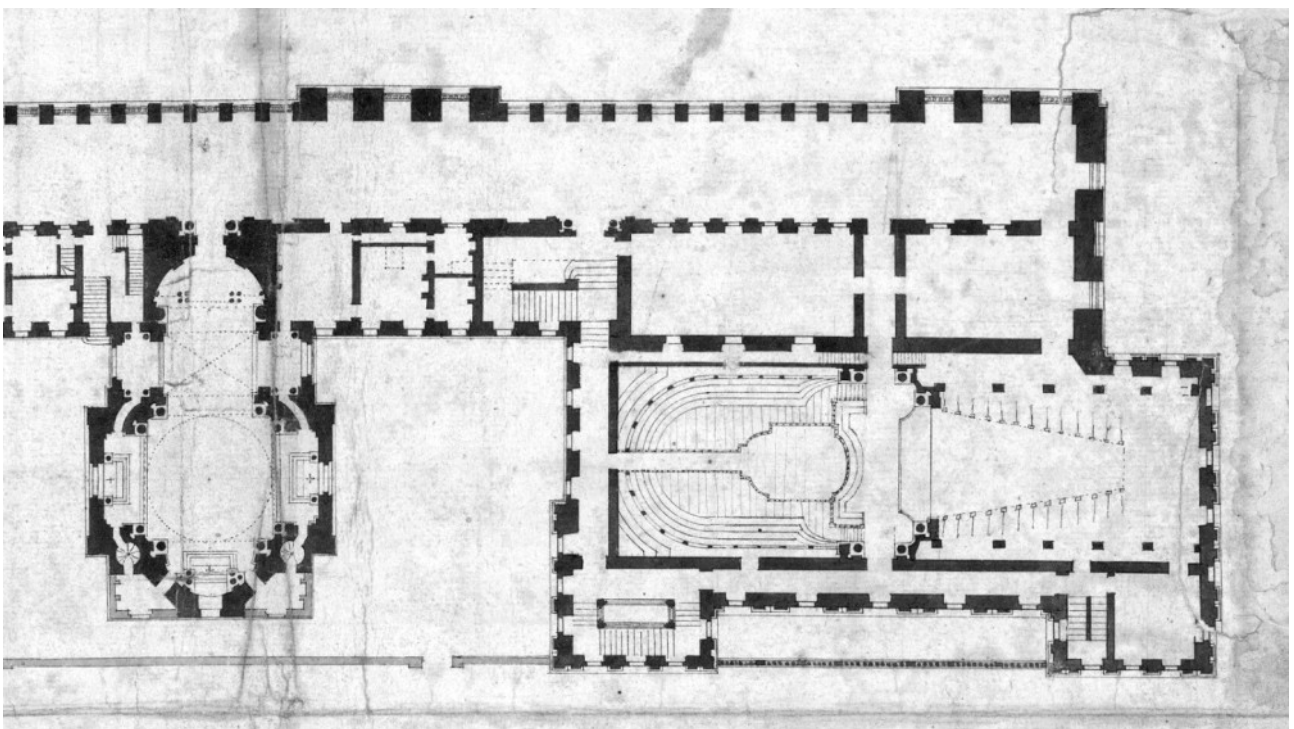
**Figure 199** - Projet pour une Salle des Ballets au Sud. Estampes, FOL-VA-217 (E), FT 4-VA-419 (J, 2), FT 4-VA-419 (J, 2).



**Figure 200 a-b** - Projet de Carlo Vigarani. Projet de Carlo Vigarani. Archives Nationales VA 63 n°29 daté du 17 janvier 1685

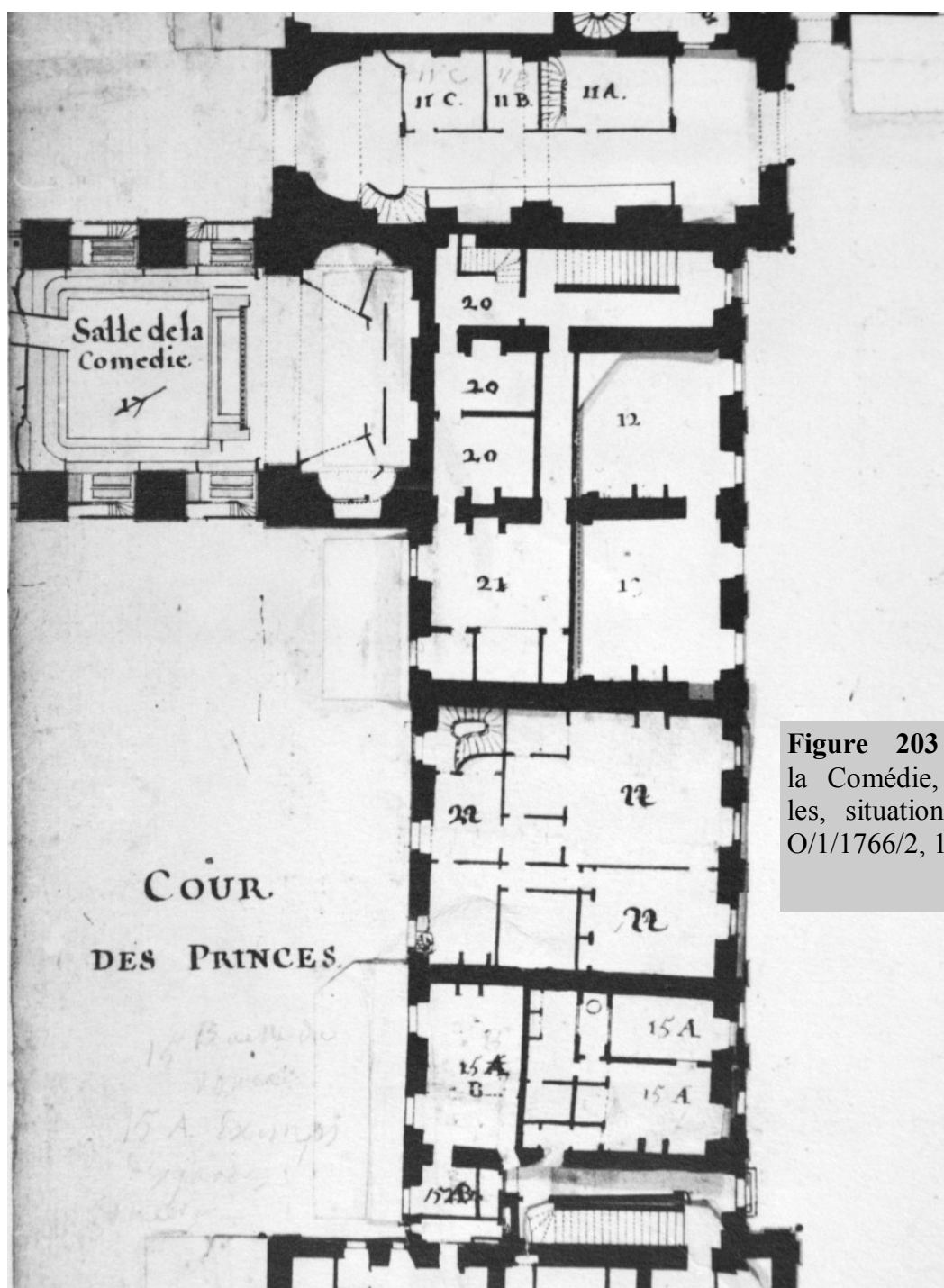
**Figure 201** - Projet de Carlo Vigarani. BNF Estampes H 186521.

**Figures 202 a-b** - Projets de Mansart. BNF Estampes H 186514 et Archives Nationales VA/LXIII n°6.



## *Les petites Salles de Comédie*

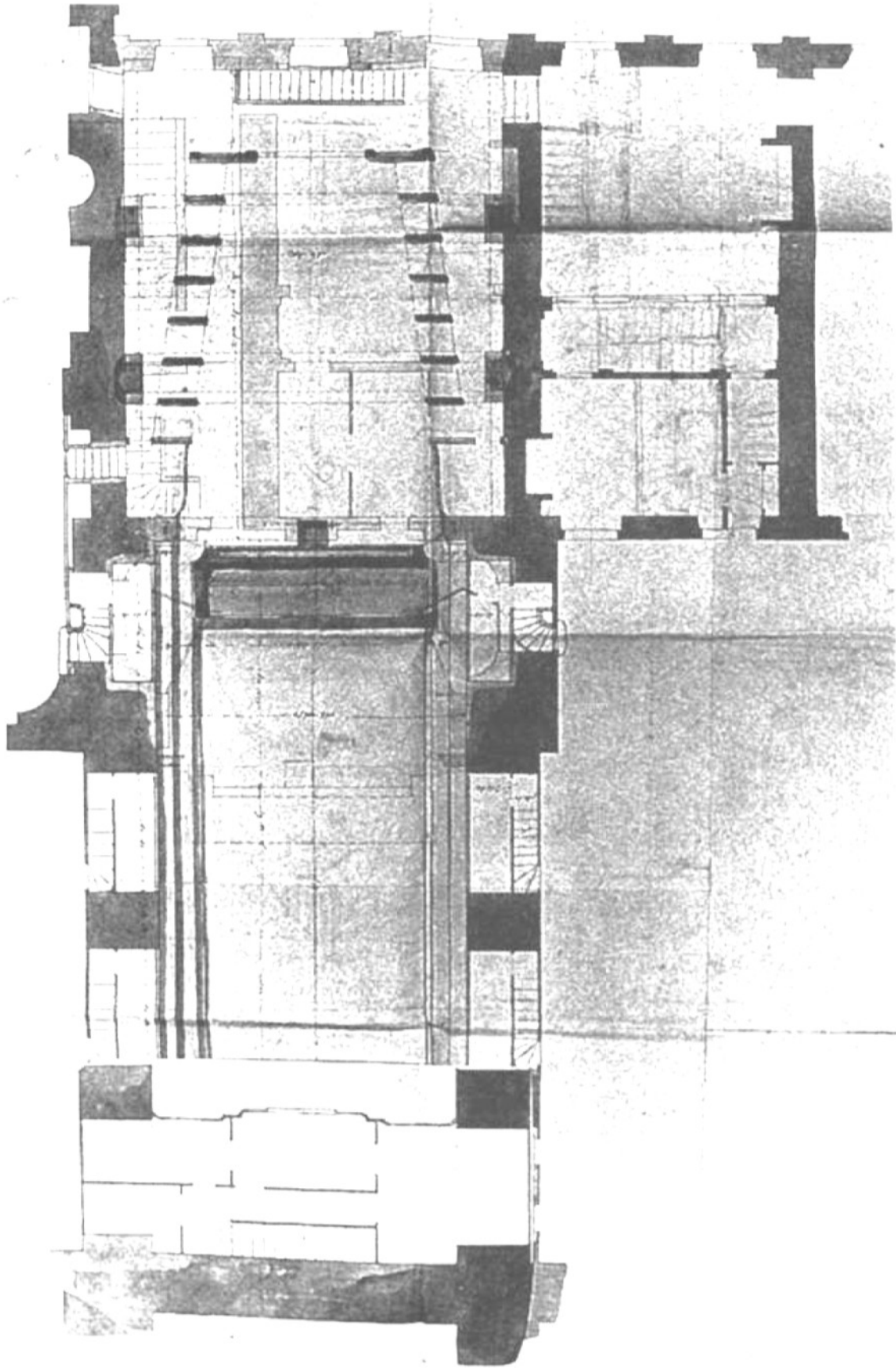
### La Salle de la Comédie de la Cour des Princes



**Figure 203** Salle de la Comédie, Versailles, situation et plan O/1/1766/2, 1.

**Figures 204 a-b** - Salle de la Comédie, Versailles,  
Plans Agence Robert de Cotte, BNF Estampes,  
B.9727.



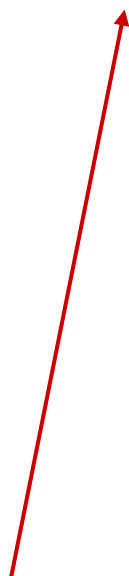


**Figure 205** - Salle de la Comédie, Versailles, projet d'extension de la scène, O/1/1788.

**Figures 206 a-d** - Salle de la Comédie Versailles après l'agrandissement de la scène en 1763, Plan Métoyen, Bibliothèque de Versailles Plan Slotz, BNF Opéra ESQ |18, Coupes Pâris pour un décor., Carton R I, 48 et 14.



# La Comédie de Trianon

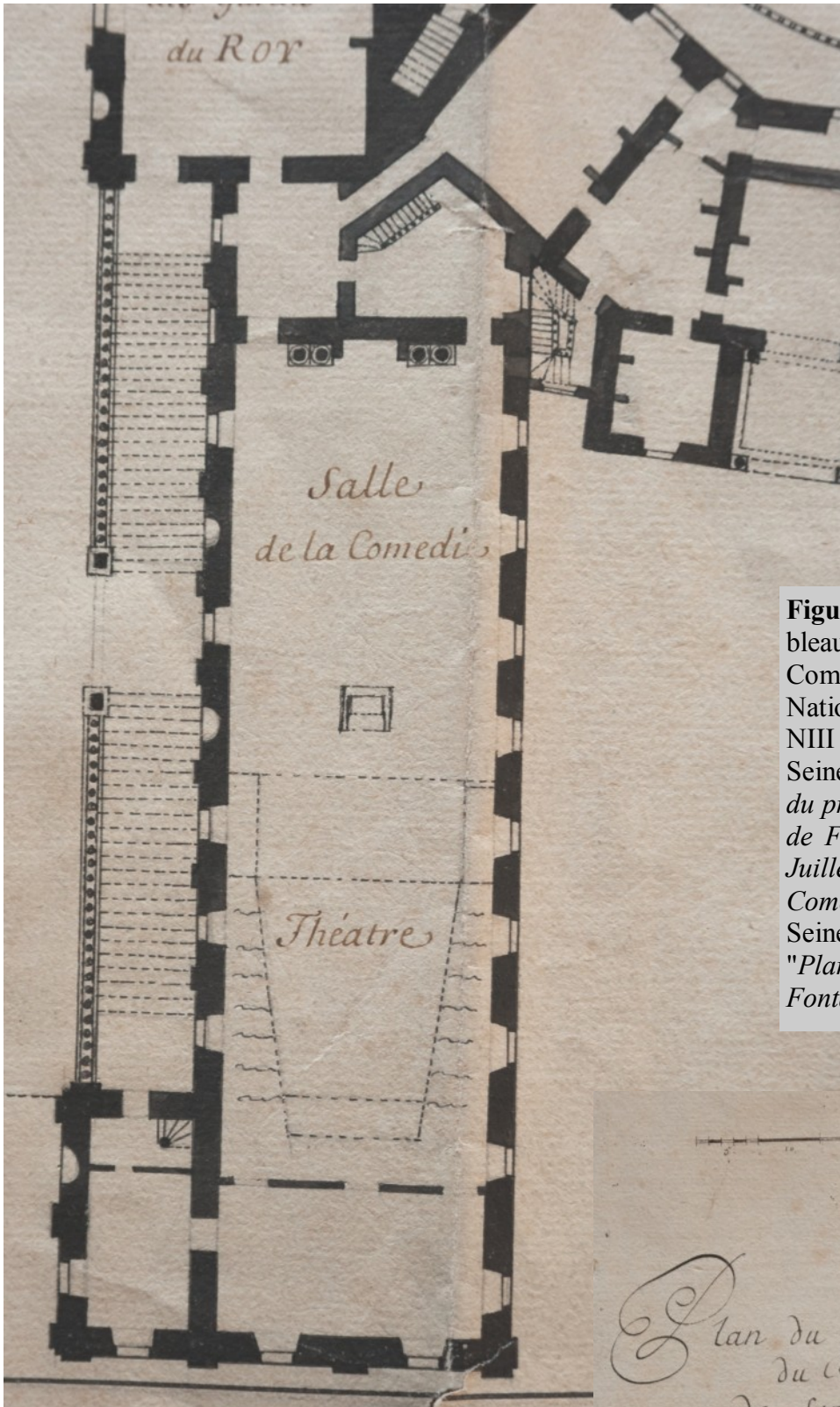


**Figures 207 a-c** - Salle de Trianon sous Louis XIV, Agence Robert de Cotte BNF Estampes .  
2552, B9730, B9731, B.1140.

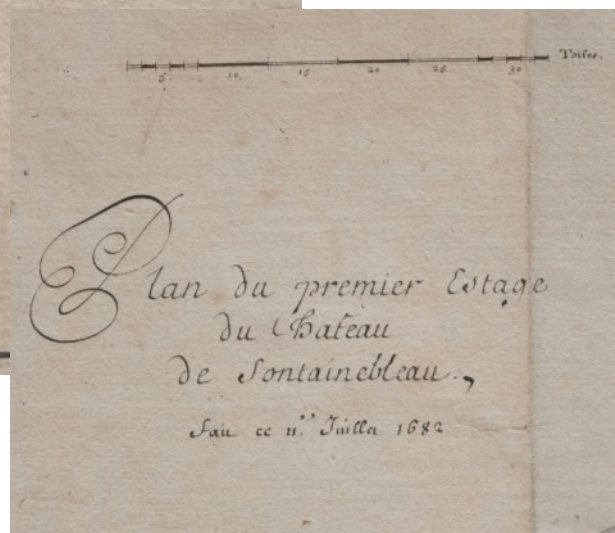




# La Comédie de Fontainebleau



**Figures 208 a-b** - Fontainebleau, Plan de la salle de la Comédie en 1682, Archives Nationales Cartes et Plans NIII Seine et Marne. N/III Seine et Marne, pièce 5 "Plan du premier estage du chateau de Fontainebleau, fait ce 11 Juillet 1682", "Salle de la Comédie", "Théâtre"; N III Seine et Marne n°89 pièce 1, "Plan du principal estage de Fontainebleau".



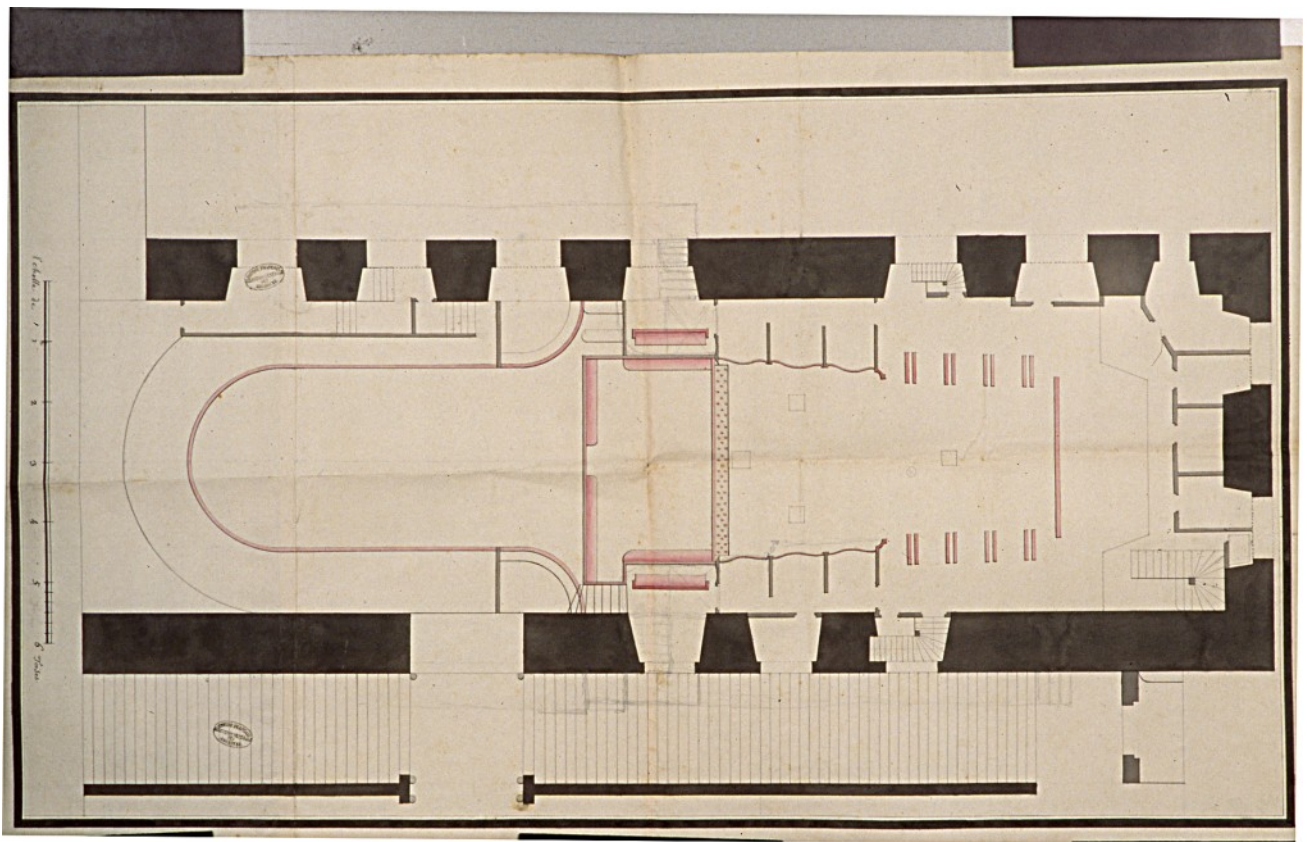


*Plan du principal Estage  
de Fontainebleau*

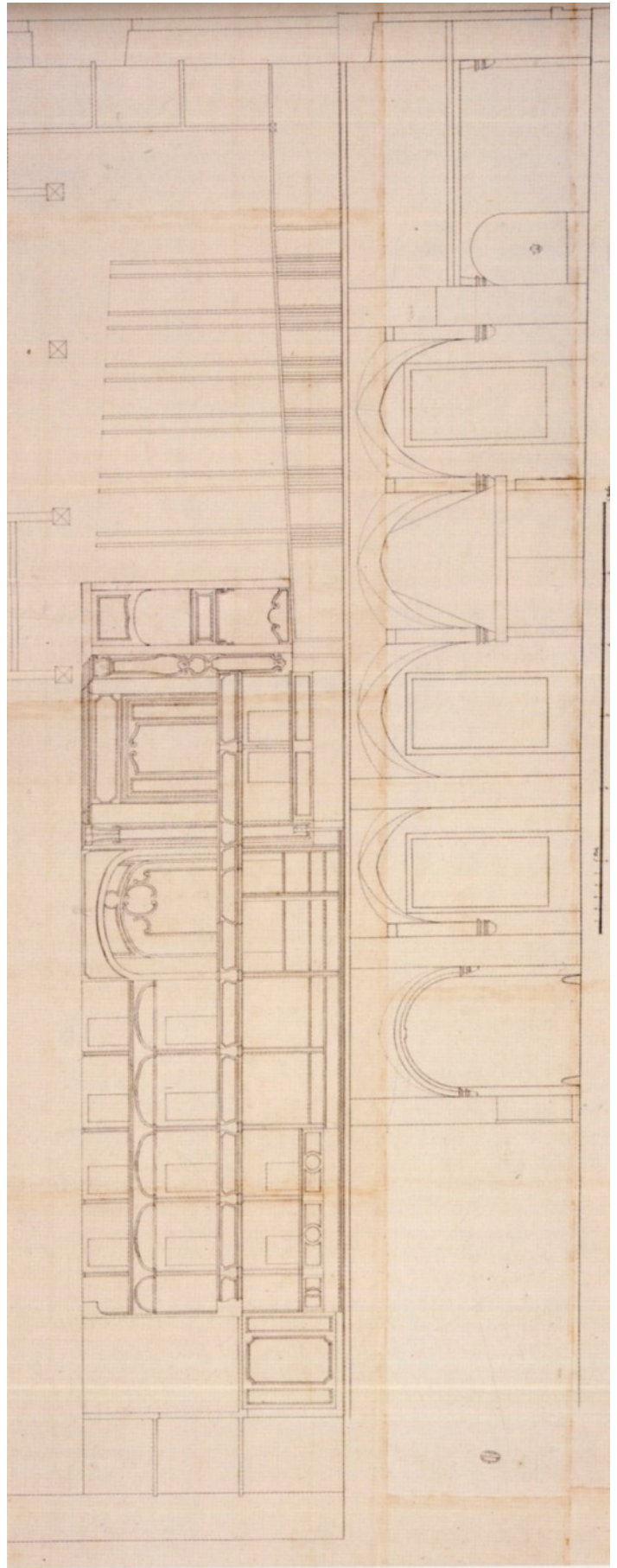
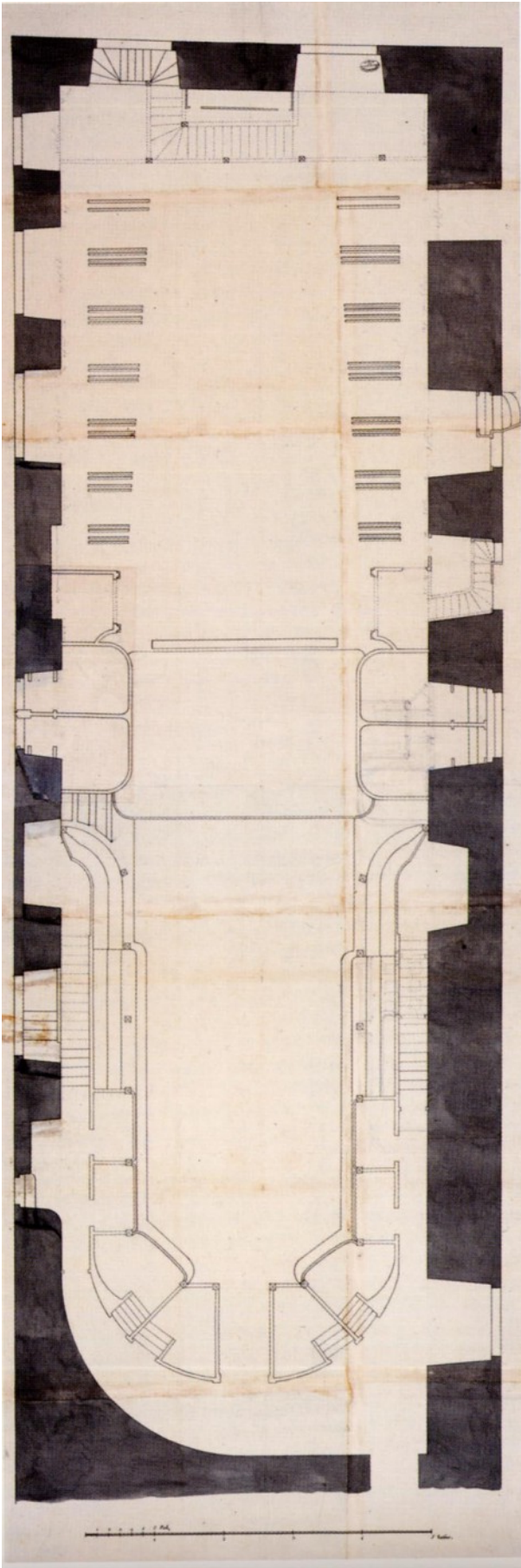


**Figures 209 a-c** - Projet pour une salle de Comédie à Fontainebleau, avant 1724 ? Agence Robert de Cotte BNF, Estampes RESERVE HA-18 (C, 10) -FT 6.





**Figures 210 a-b** - La salle de Comédie à Fontainebleau, 1724 BNF Estampes Ve 26 p (Destailleurs Départements t. XI, fol. 43, n° 2340 recto), et 1753, O/1/1438, 1 .



Figures 211 a-b - La salle de Comédie à Fontainebleau, 1764 O/1/1438, 68 et 71.

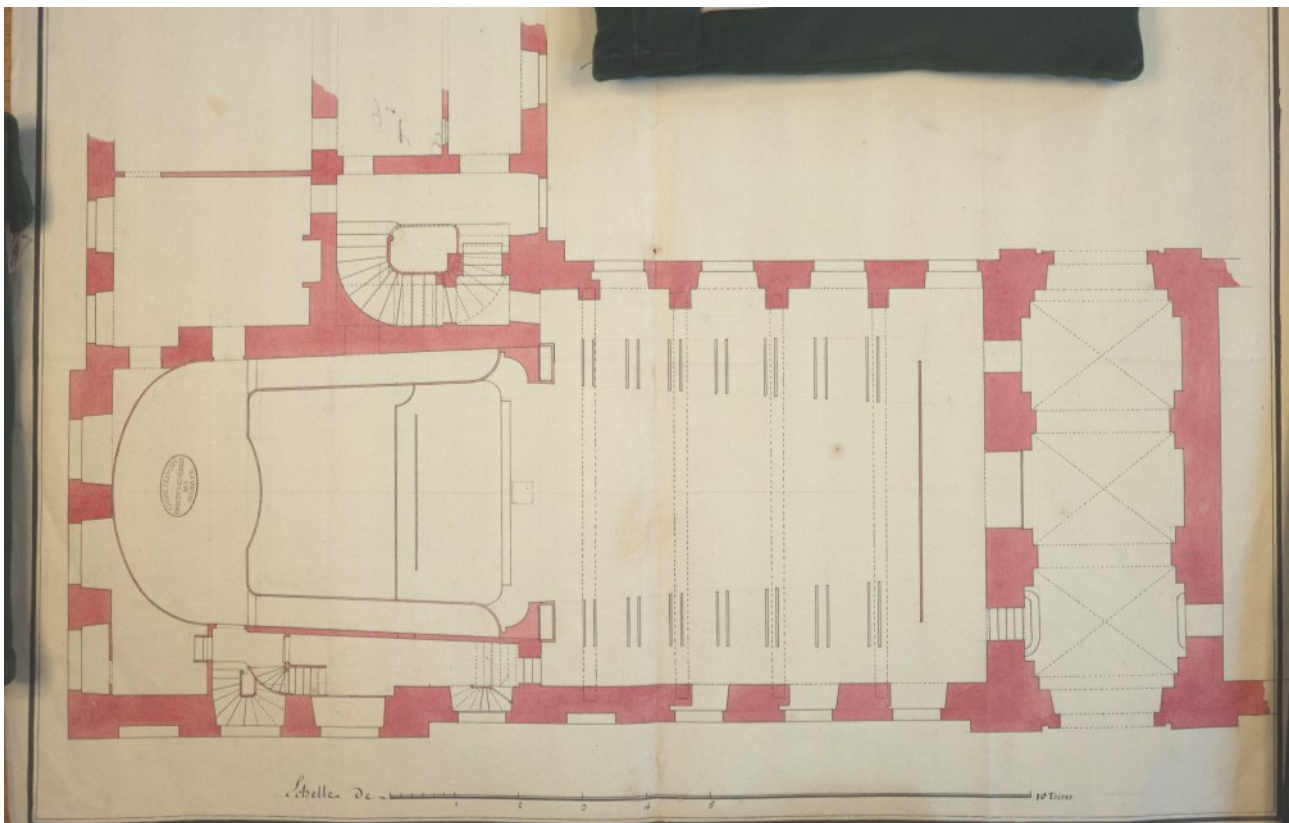




**Figure 213** - La salle de Comédie à Fontainebleau, Salon sur la scène. Bibliothèque de Besançon, fonds Pâris, Carton C, N°98.

# Le Théâtre de Choisy

Figures 214 a-c - Le théâtre de Choisy, Fonds Slotz ESQ 18 et plans par Gabriel; O/1/1343, 463.







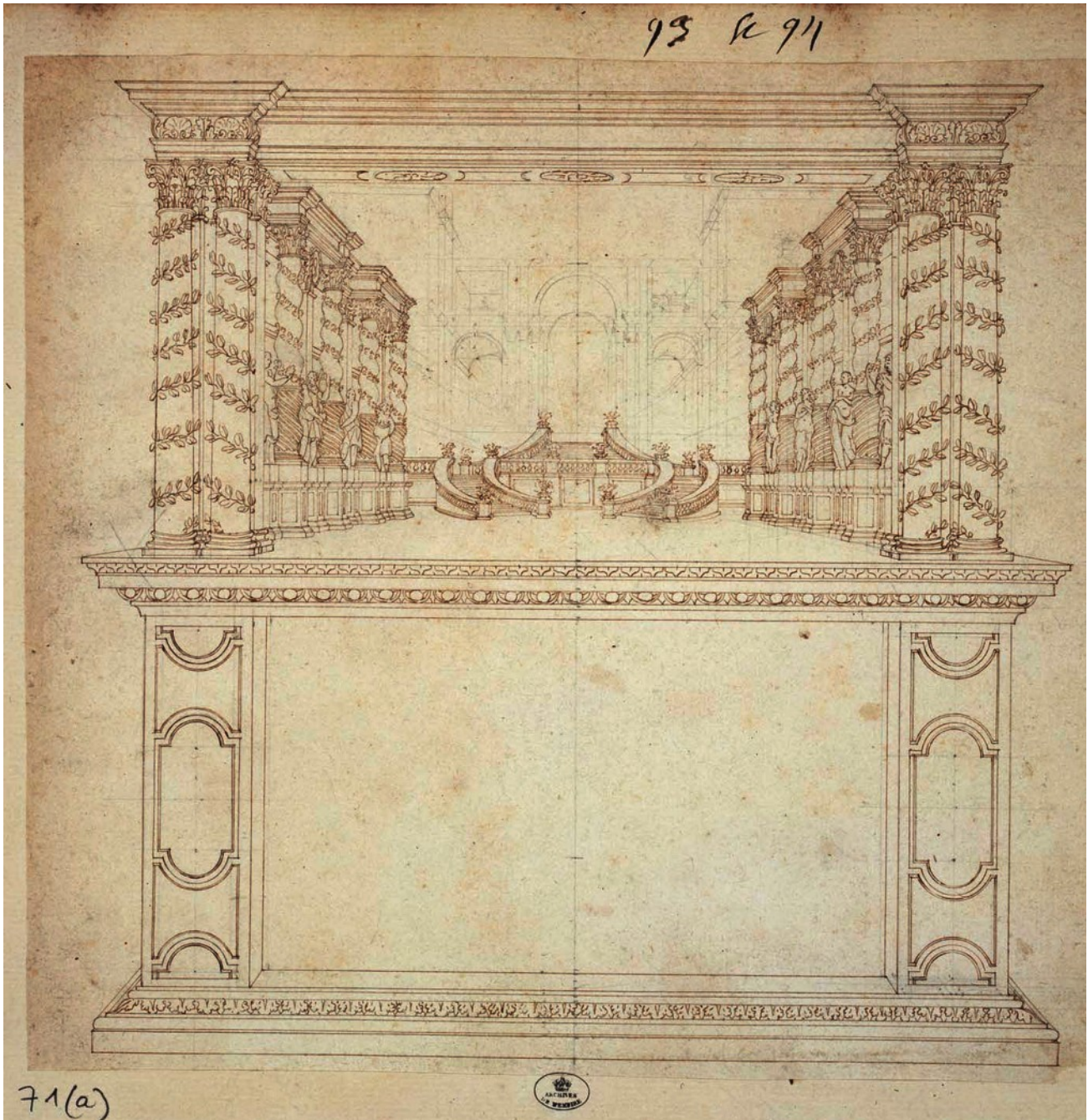
*Sous-Partie II :*

*Les Espaces démontables  
ou prévisionnels*

## Chapitre 2 :

# LES ESPACES INTÉRIEURS : DES THÉÂTRES DÉMONTABLES ET TRANSPORTABLES

# Théâtre de marionnettes ou Modèle de théâtre ?



**Figure 215** - Théâtre sur socle, Carlo Vigarani, Archives Nationales, Coll. Lévêque, Cartes et Plans /O/1/3238, 71a.

# Le Grand Théâtre du Manège

**Figures 216 a-d** - Incendie de la Grande Ecurie, BNF Estampes Va 78 f+, T.I ; cf . le tableau du Musée Lambinet à Versailles.









# Les Théâtres démontables de plein air

**Figures 217 a-b** - Théâtre de maisons de bois, coll. Pâris, Carton RI, 42.

**Figure 218** Théâtre de  
maisons de bois, coll.  
Paris, Vol.483, 22.

**Figures 219 a-j** - Théâtre de la Grande maison de bois, coll. Paris, Carton R1, 19 ss., Vol.483, 315.













**Figures 220 a-j** - Théâtre de la Grande maison de bois, détails de l'assemblage, coll. Paris, Vol.483, 319.





**Figures 221 a-c**  
- Théâtre de la  
Grande maison  
de bois, photo-  
montages des  
plans et coupes,  
coll. Paris,  
Vol.483 319 et  
315 et Carton RI.

**Figures 222 a-c** - Théâtre de la Grande maison de bois, photomontages avec la Salle des Notables, coll. Pâris, Carton RI, 20, Carton S II, 1.



*Sous-Partie III :*

*Les machines et dispositifs scéniques*

Chapitre 1 :

MACHINES "BAROQUES":  
FRAGMENTS DE CONNAISSANCES

**Figures 223 a-b** - La scène du Teatro Colonna, restitution Elena Tamburini, Sergio Rotondi et Maria Argenti, in *Due Teatri per il Principe* p.397-404.

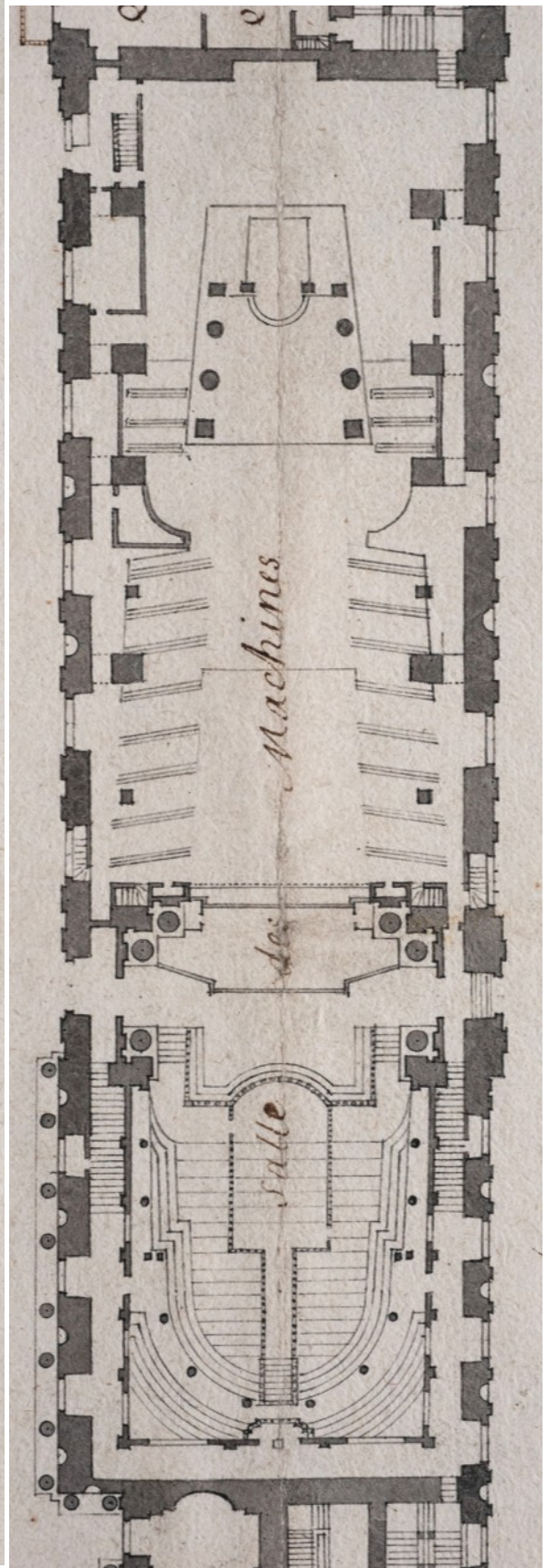
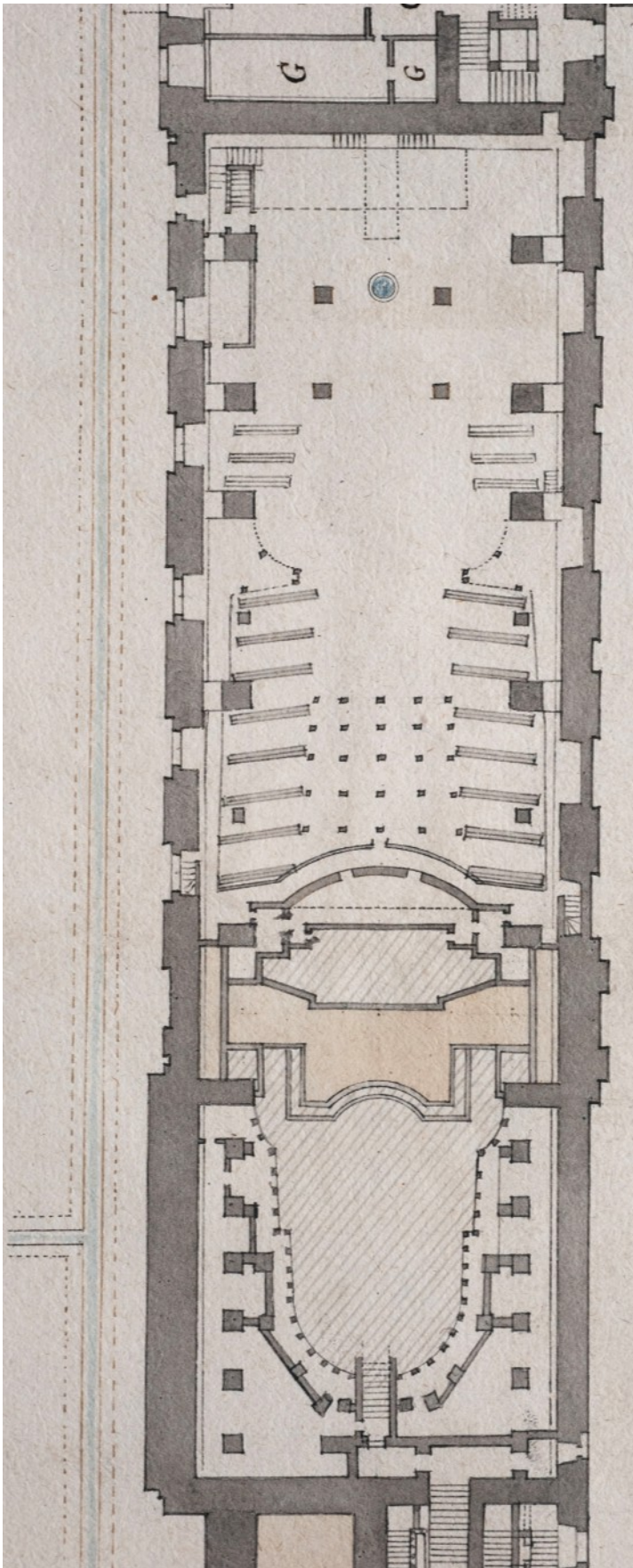


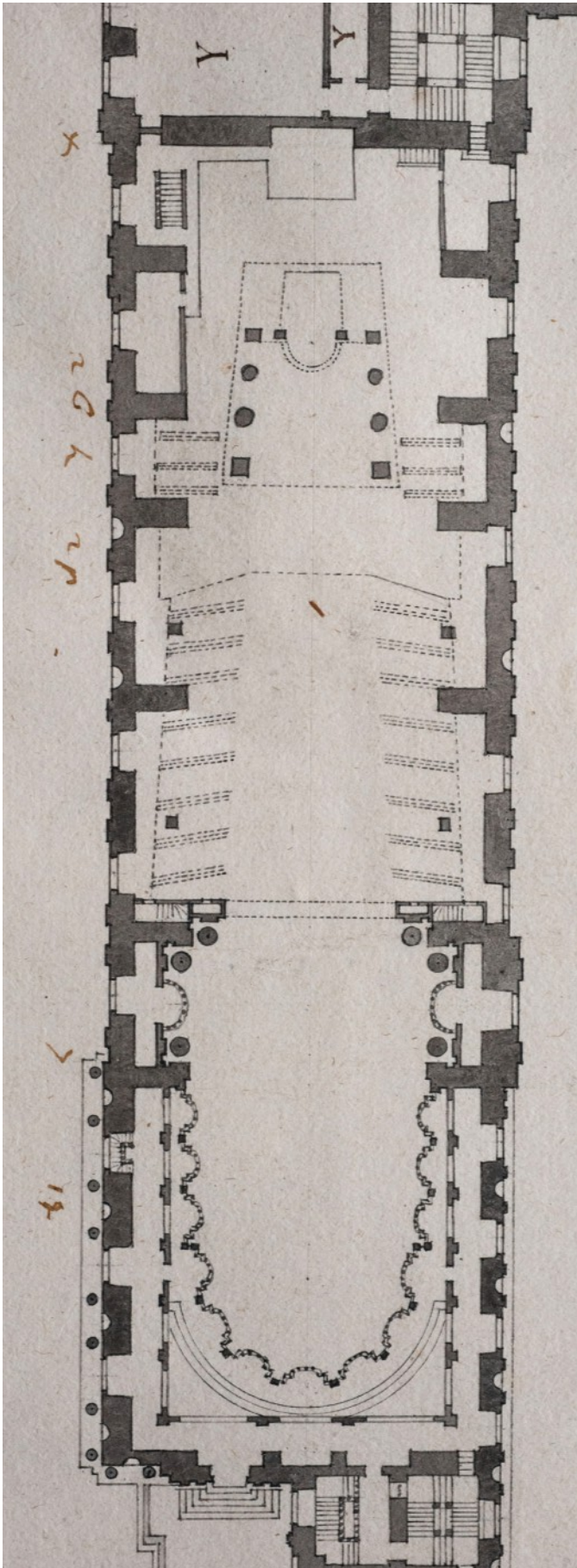
**Figure 224** - La scène du Teatro degli Intronati, Sienne; Bibl. Ap. Vat., Chigi, PVII 17, c.175.

**Figure 225** - La scène du Teatro de la Pergola, Florence.

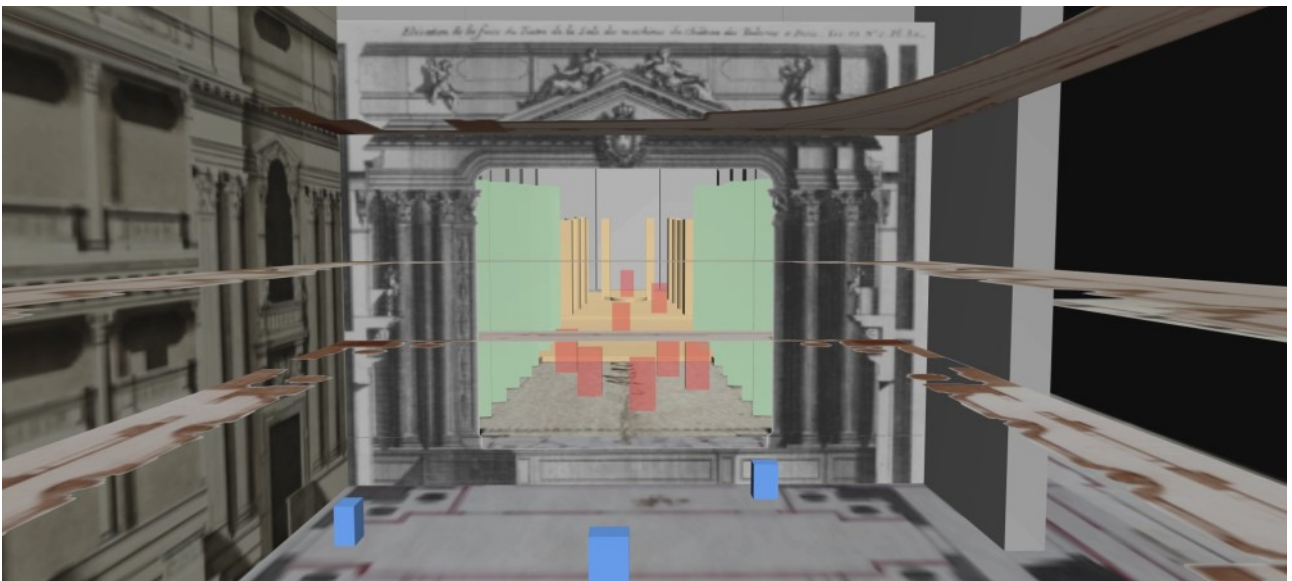
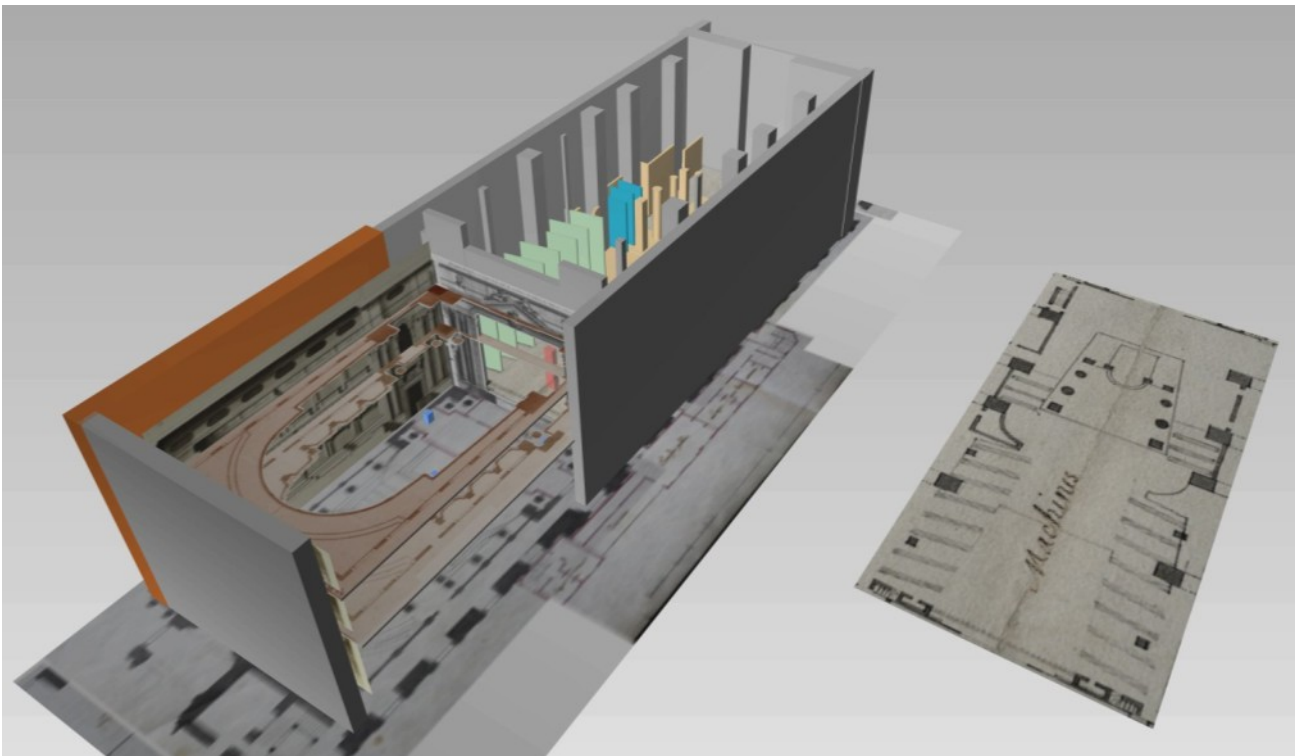
**Figures 226 a-b** - La scène du Teatro Tordinona, Projet de Fontana d'après C.F. Adelcrantz (Konstakademi Stockholm Inv. no. Ad 22) et Juvarra (Vincennes 114).



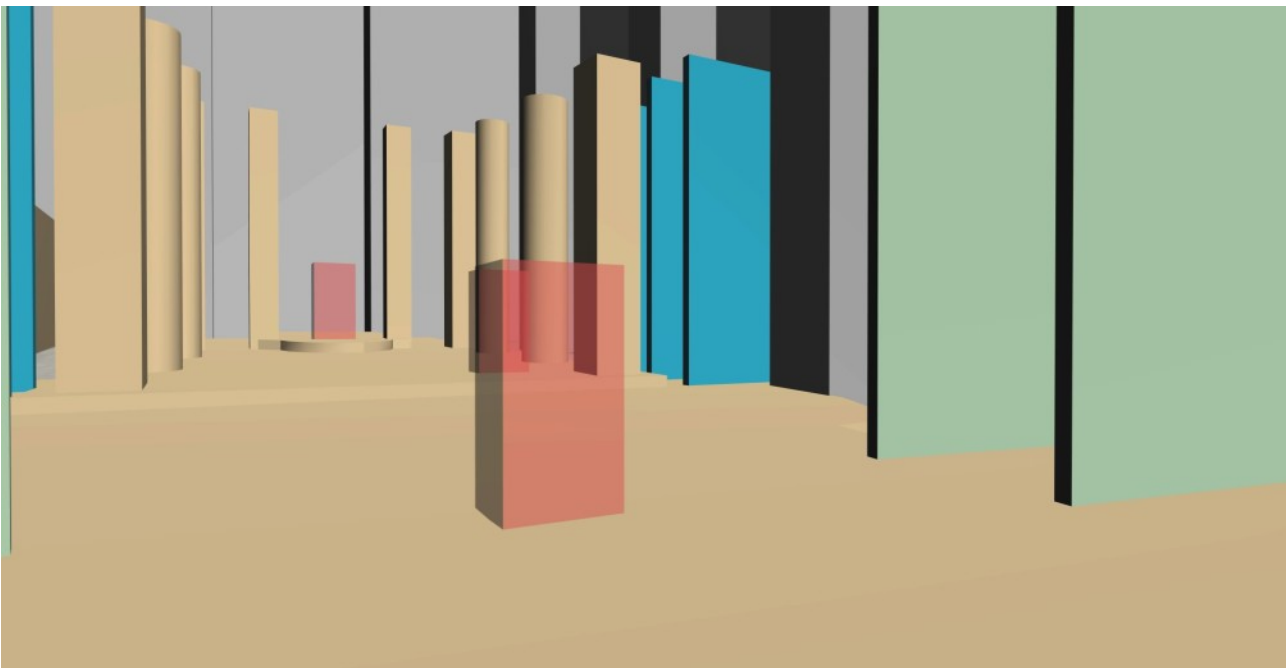
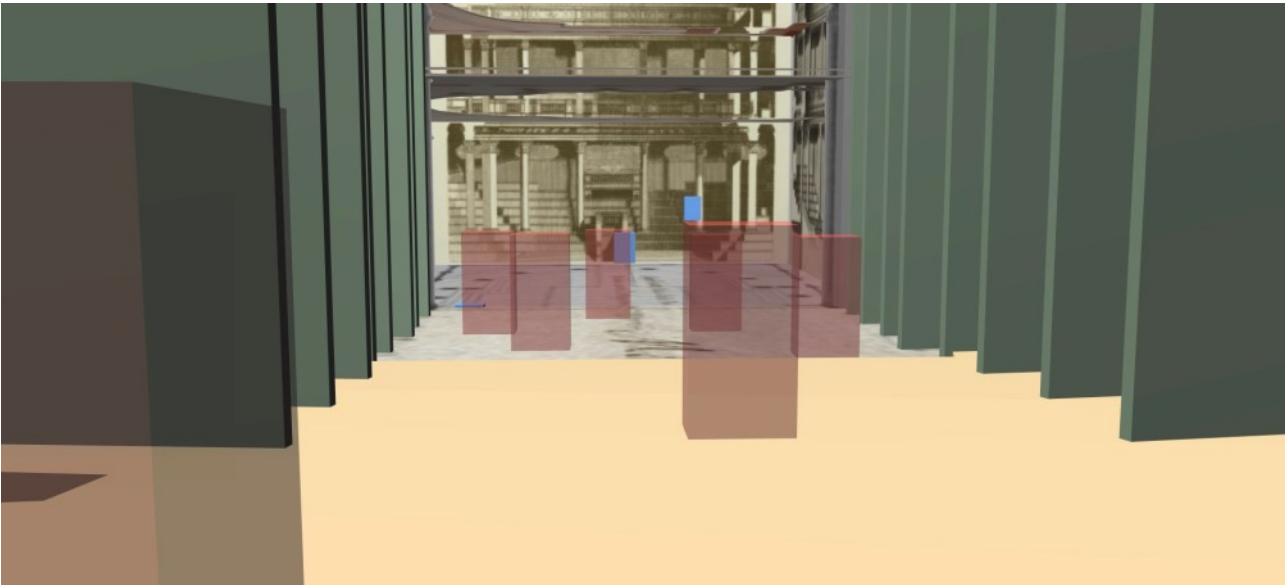
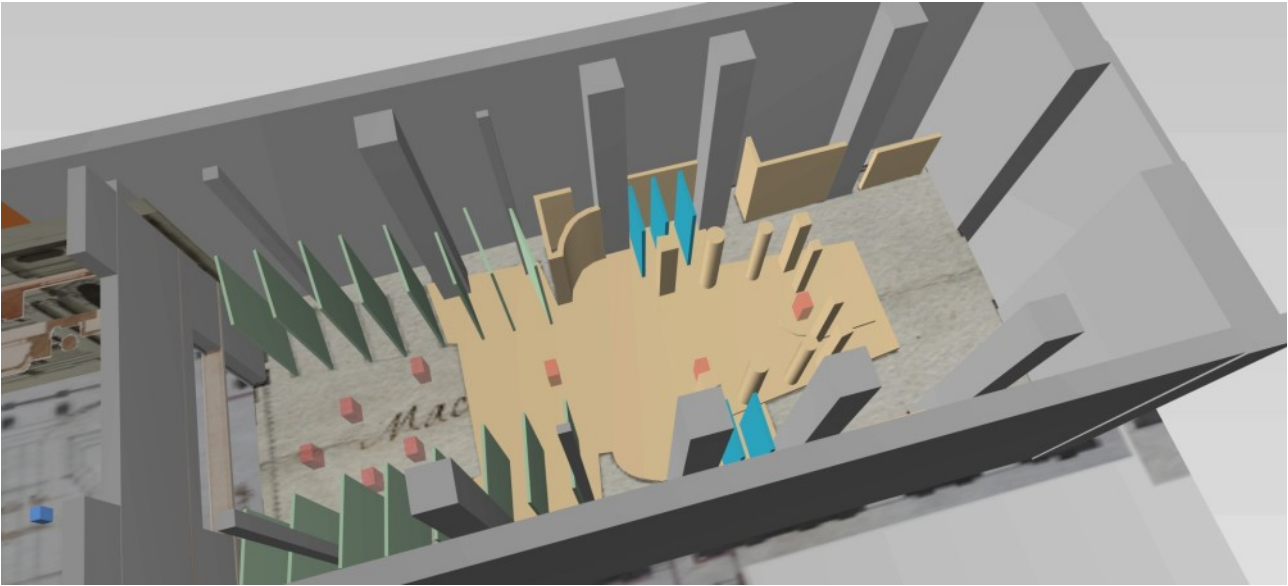




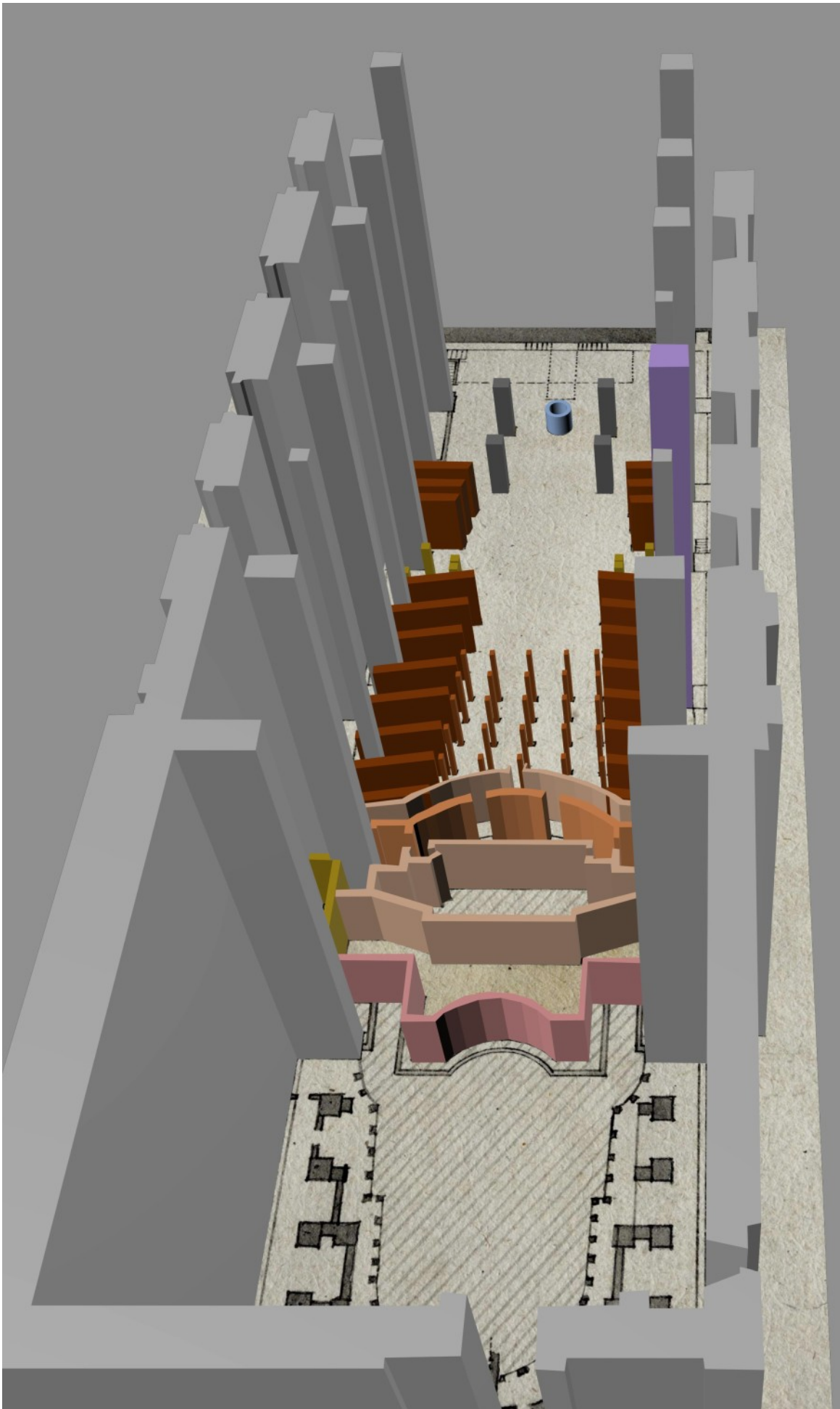
**Figures 227 a-c** - La scène de la Salle des Machines pour *Psyché* d'après Desgodets. . Archives Nationales Cartes et Plans VA LIX n°10.

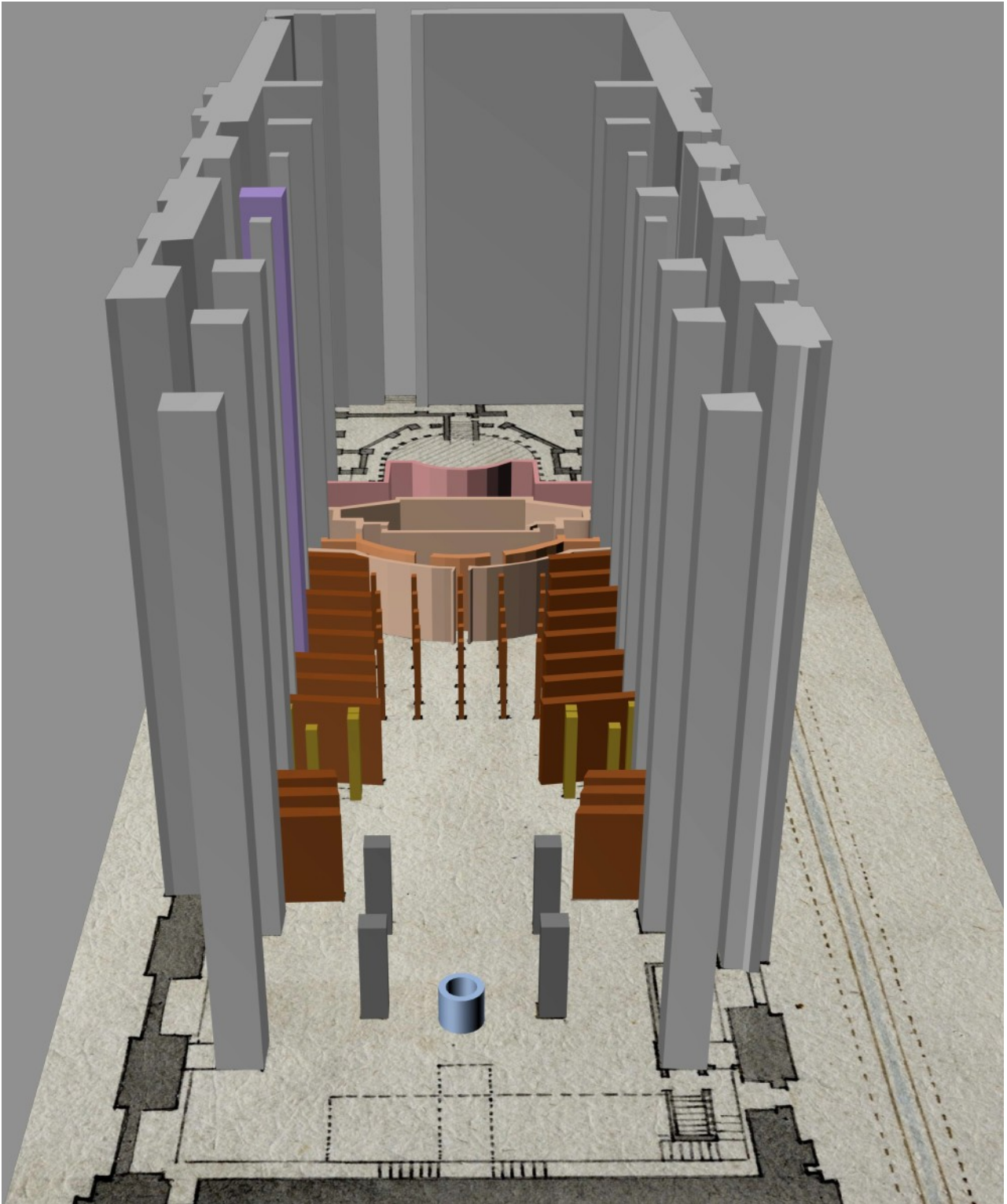


**Figures 228 a- g** - Restitution 3D de la scène de la Salle des Machines pour *Psyché* d'après Desgodets.









**Figures 229 a-m** - Analyse du décor Lavis Coll BNF Opéra de Paris, Réserve.













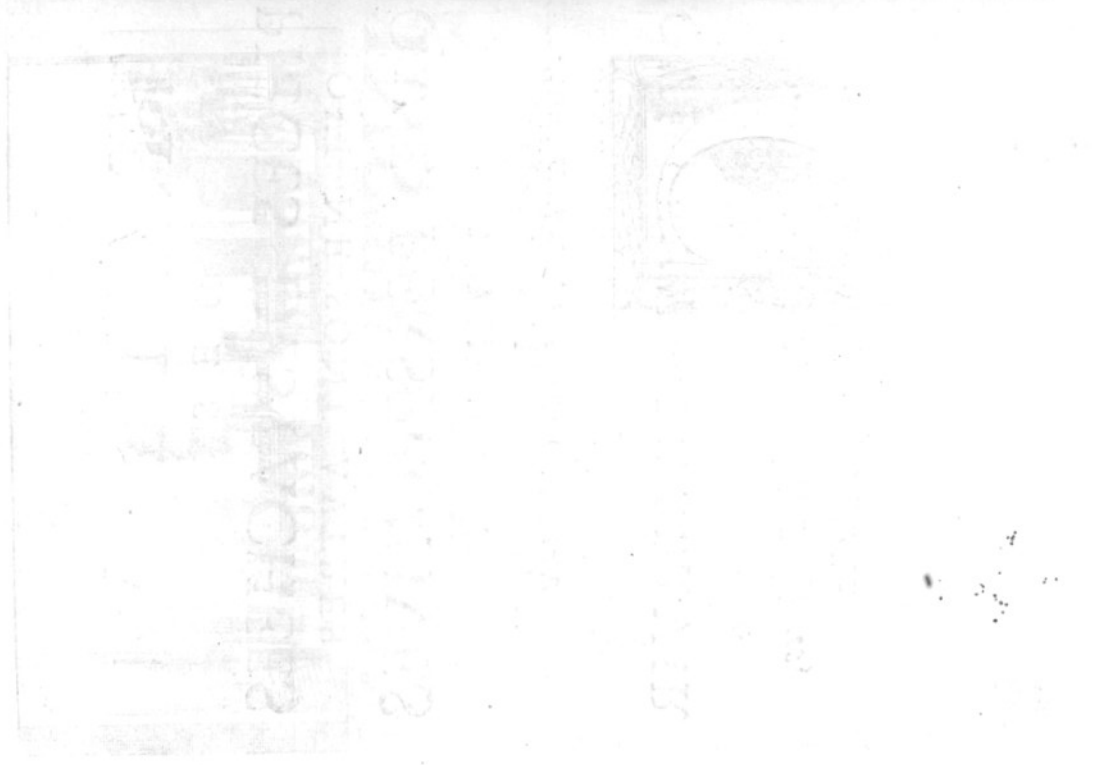
**Figures 230 a-o** - Jean du Breuil, *La perspective pratique où se voient les beautés et raretés de cette science [...] par un Religieux de la Compagnie de Jésus Troisième et Dernière partie, Traité IV.*

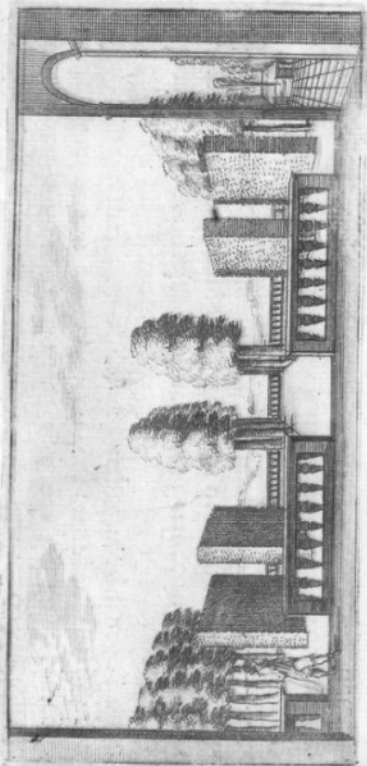
**TRAITE' IV.**  
DES  
**PIECES DESTACHEES**  
QUI NE SONT AVTRES  
**QVE PERSPECTIVES**  
ORDINAIRES.

*Mais coupées, divisees & separees,  
Mouvantes, tournantes, & coulantes.*

**QVI PEVVENT SERVIR**

*Aux Autels, & Oratoires des Eglises:  
Aux Jardins, & Maisons de Plaisance,  
Aux Alcôues, Theâtres, & Ballets.*





# INSTRVCTION SVR LE TRAITE' IV.



Le Traité IV. est vn compolé de plusieurs piéces qui n'ont pû trouver rang parmy les precedentes, & l'vn des plus viles de tout l'œuvre, où on verra que le nom que ie luy donne de piéces destachées ne luy conuient que pour la diuersité des pratiques independantes les vnes des autres.

Car autrement ce seroit plustost le Traité des piéces attachantes l'esprit, pour la variété & quantité de beaux sujets qui peuvent s'ap-

Cc ij

## INSTRVCTION

proprier aux Eglises, aux Oratoires, aux Iardins & Maisons de plaisir, aux Alcoues, aux Theatres, & aux Ballets, & pour abregier en vn mot, à tout ce qu'on veut; n'ayant rien de beau qu'on puisse desirer en matiere de Perspective qui ne se trouue en ce Traité.

Ie n'entend pas parler seulement des Perspectives ordinaires & communes, qui peuvent estre tirés des autres Traitez precedents. Mais des plus rares dans leurs compositions, soit qu'elles soient destachées & séparées les vnes des autres; ou coupées & ouvertes en quelques endroits pour faire voir les dernieres au trauers de celles qui sont mises & posées au deuant, & mesme de celles qui se changent en vn moment par les coullemans des chassis, ou par le mouuement des triangles.

Ce que ie propose icy se trouuera par les pratiques, & se verra en la suite de ce liure, ou plustost de ce Traité, que ie commence par les simples piéces destachées qui sont des Perspectives ordinaires, en deux chassis separés, le premier estant, ou d'Architecture, ou de Paylages, ou de Bois, ou de Rochers; mais tellement disposés quant à leur perspective, qu'on peut les couper en certains endroits qui donneront assez de jour pour voir la seconde piéce, qui sera, ou vne continuation de bastiments, ou de Iardinages, ou de Bois, ou de Rochers. & de tels objets que l'on voudra, pourueu qu'ils puissent contenter l'œil; en quoy on reussit, tous-jours en ceste sorte de piéces, car pour peu de jour qu'il y ait, entre l'vn & l'autre chassy où sont peintes les perspectives, l'œil y est trompé si agreablement que ceux mesme qui les ont faites, ou veués faire, prennent plaisir d'estre charmez si plaisamment.

Ce que ie dis des jours, se doit entendre des piéces qui sont en vn Iardin, au bout d'une Allée, d'une Gallerie, sur vn Theatre,

#### SVR LE TRAITÉ IV.

aux Balletz aux Alcours &c. Car des autres qui doivent estre veüs sur les Autels, aux Oratoires, & encore aux Theatres, & Ballets, qui se representent de nuit, il faut que le tout soit esclairé, & qu'il n'y ait point d'autre jour que de flambeaux, de lampes, ou de chandelles; en telle sorte que s'il y a plusieurs chassis en ces Perspectiveues, la moindre lumiere doit estre au premier chassis: l'autre d'après plus forte, & au dernier, le plus grand jour, à raison qu'il donne vn meilleur effect & vn enfoncement plus creux.

Aprés ces Perspectiveues vniuerselles de deux ou trois piéces coupées, qui peuvent seruir en tous les lieux que ie viens de dire, on en trouue qui sont propres particulierement aux Autels, aux Oratoires, & aux autres lieux de deuotion, lesquelles quoy qu'elles deussent estre tres belles au jour: le conseilerois de les faire aux flambeaux, qui donnent plus de majesté, & demandent plus de respect.

En suite de celles-là s'iuient d'autres, qui outre qu'elles sont destachées, elles sont encore changeantes, soit par le mouuement des Triangles, qui peuent en vn moment donner trois faces differentes à ces Perspectiveues, soit par le coullement de deux chassis, qui estans vnis l'vn à l'autre font voir vne belle Perspectiveue, de Bastiments, de lardin, de Bois de Rochers &c. Mais si on tire ces chassis de part & d'autres, ils se separent par le milieu, & se glissant dans des coulils qui sont dessus & dessous, font voir vne autre piéce de Perspectiveue cachée derriere toute autre que la premiere.

De ces piéces destachées, & de celles qui sont mouuantes, on peut en faire de composées, où vne piéce sera tousiours stable & arrestée, & les autres mouuantes deux ou trois fois; Par exemple, si pour premier chassis arresté, on fait la Per-

#### INSTRVCTION

speciue d'vne grande arcade qui paroisse de relief, & espaissé de quatre ou cinq piéds en apparence & qu'au trauers de cette arcade, l'on voye vne Perspectiveue de beaux bastiments, peints sur trois ou quatre triangles: Ces deux Perspectiveues destachées l'vne de l'autre, d'autant d'espace qu'on voudra, feront paroistre vn Palais, ou quelque logis magnifique. Mais si on prend le temps qu'il faut à couler vn rideau derriere ce premier chassis, pendant le quel on tournera les triangles, on ne verra plus ces bastiments au trauers de l'arcade, mais vn paysage à perte de veü, ou vn beau jardin de plaisir avec des fontaines ou jets d'eau, des allées, des palliades des bois &c.

L'on trouuera aussi pour faire de ces Perspectiveues mouuantes, aux lieux où il n'y auroit pas assez de place pour les triangles, par le moyen des chassis qui se mouuent dans les coulils attachés dessus & dessous; Par cette inuention on peut faire paroistre deux ou trois Perspectiveues en moins d'espace que d'vn pied de Roy en tirant ces chassis de part & d'autre, pour faire voir les piéces qui sont derriere, ainsi que nous auons dit. Et si l'on veut que les Perspectiveues des costez se changent comme celles des fonds, on pourra se seruir de triangles, selon la largeur & la place qu'on aura sur le Theatre.

L'on peut encore faire changer de Scene par des simples chassis, au milieu desquels il y aura vn eslieu, ou seulement deux pointes de fer qui poseront sur des puiots, pour peu qu'on remuë ces chassis ainsi montréz, ils donneront tantost vne face & puis vne autre; or si sur l'vne des faces l'on peint vne Perspectiveue de bastiments qui occupe trois ou quatre chassis, & que de l'autre face, sur les mesmes chassis, on peingne vne Perspectiveue de lardin, de Bois, ou de Rochers; il est certain que si tous ces chassis sont avec des puiots au milieu, comme nous venons

### SVR LE TRAITÉ IV

de dire qu'en vn moment on peut changer vne Scene, tâtost d'vne chose, tâtost d'vne autre. Si le Theatre estoit petit, comme il se rencontre souvent en des salles mediocres, on pourroit mettre double rang de ces chassis pour changer la scene trois ou quatre fois, le rang de derriere estant, comme nous venons de dire, avec ceuluy de devant qui ne peut estre que de deux chassis & doit comprendre toute la scene; or ceux-cy n'auront pas les pivots au milieu comme les autres, mais tout au bout, qui est contre la muraille; ainsi qu'on void aux grandes portes cocheres. Sur ces deux derniers chassis joints ensemble, on peut peindre vne fort belle scene, & lors qu'on les ouvrira ils iront se joindre contre les murailles, comme les deux costez d'vne grande porte, pour faire paroistre les chassis qu'ils couvroient, où l'on verra la seconde scene; & puis tournans ceux-cy, vne troisieme paroistra.


Enfin, tout ce qui se peut faire de beau, en matiere de Perspective, est contenu dans ce Traité; que ie conclus par des Pratiques nouvelles qui n'ont point encore esté veues. Pour peindre des Perspectives sur les murailles paralleles aux rayons de l'œil, c'est à dire, à droit ou à gauche de nous, où les cinq ou six que i'en donne feront connoistre suffisamment les regles qu'on y doit garder.

Par cette inuention on peut élargir vne Gallerie, & la faire paroistre au double de ce qu'elle est, ou y feindre vne Chambre, vn Alcoue, vn Cabinet, vne Oratoire, & mesme des meubles séparés, des tables, des chaires, des lits, des planches ou des tablettes & armoires, en vn mot de tout ce dont on peut s'auiser, avec la mesme facilité, que ceux qui sont sur la fin du Traité III. de la premiere partie, des Perspectives ordinaires.

D d

### 92 III. PARTIE DE LA PERSPECT. PRATIQUE.

#### DES PIÈCES DESTACHÉES.

 E titre des pièces destachées est équinique, en ce qui est des figures & des Pratiques finuantes, qui sont de deux sortes; C'est pourquoy il me semble estre necessaire d'en donner la distinction auant que de passer plus outre.

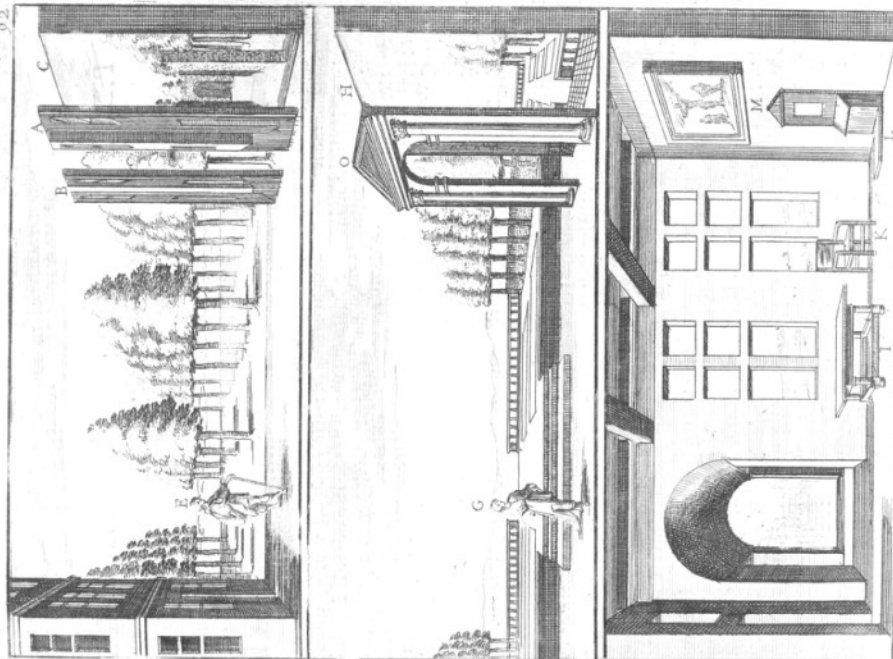
La premiere sorte, comprend certaines pièces de Perspectives ordinaires, qui sont destachées, & séparées, les vnes des autres; comme A, & B, sont destachées l'une de l'autre; laissant vn grand espace entre deux pour en faire voir vn autre qui est vn peu plus éloigné: Ces pièces estant veüs d'vne distance raisonnable, comme en E; trompent l'œil si agreablement, que plusieurs iurent qu'ils ne font pas des apparences, mais des objets effectifs, & réels, tant il est vray qu'elles prennent de force, du detachement, & du jour qui passe parmy.

Ces pièces comme A, B, & C, se peuvent peindre sur vne muraille, sur des planches, ou sur des chassis de toile, semblables à des grands tableaux.

Ces mesmes pièces, se peuvent aussi couper, en vn, ou diuers lieux pour y prendre des jours; au trauers dequels on verra les plus reculés, comme on void icy que la pièce O, est coupée par le milieu, en forme de porte & mesme entre les Pillastres, Colomnes, &c. afin que le regardant G, voye la pièce du fond H. L'on peut encore couper cette seconde, & en faire voir vne troisieme au trauers; ainsi que i'en ay fait plusieurs fois; où les mesmes personnes qui m'y auoient veu trauailler, y ont esté surpris, & trompés avec plaisir.

L'autre sorte de pièces destachées; est de celles qui se font sur la toile, ou du bois, qu'on coupe en profile tout autour; & mesme elles se peignent si l'on veut contre la muraille, comme seroit, par exemple, vne Table, vne Chaire, vn Oratoire, vn Tableau vne Fenestre, vne Porte, & choses semblables.

Celles qui sont coupées se peuvent aussi bien mettre en vn coin de Salle, au bout, ou au milieu d'vne Chambre, & Gallerie, que peindre contre vne muraille; ainsi qu'on void en la figure, les pièces I, K, L, & M.



D. J.



P R A T I Q U E I.

DES PIÈCES DE PERSPECTIVES DESTACHEES,  
*ou de leur disposition.*



E viens de dire que la premiere forte de piéces destachées comprend certaines piéces de Perspectives séparées, dont la seconde est venue au traivers de la premiere. Cela pouvoit suffire à plusieurs; Mais comme ie travaille pour tous j'ay voulu en donner les pratiques séparées & appropriées à ces d'attachements.

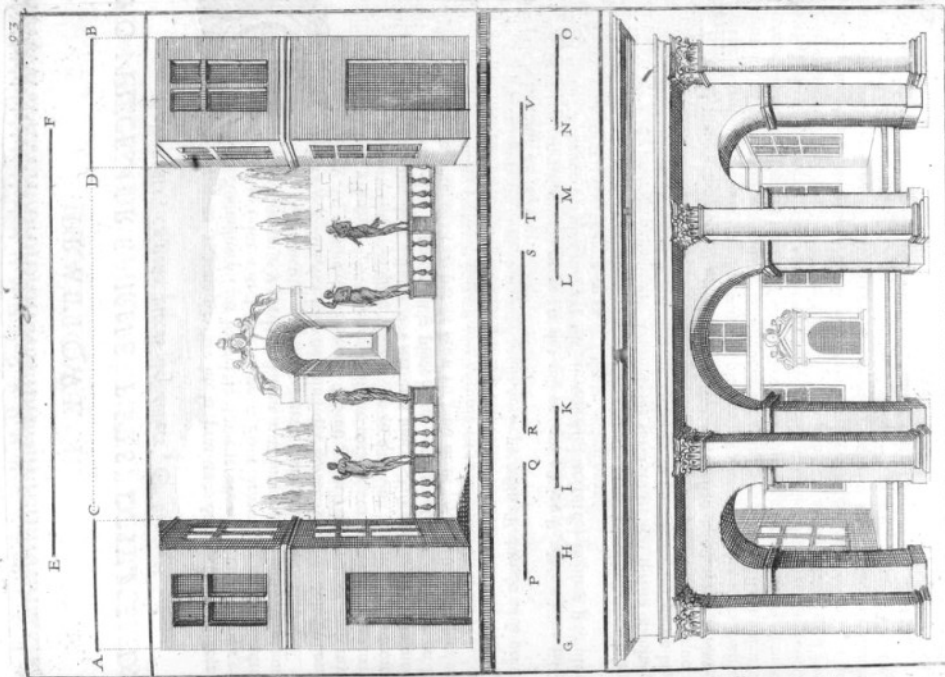
Pour commencer, je dis que si on donne vne place loügue comme A B, pour vne Scene de Theatre, ou l'on veut vn enfoncement de deux piéces, afin que les Acteurs puissent passer entre deux, il faut avant toute chose former vn exquis, ou petit dessin, de ce que l'on y veut pour accommoder cette Scene au sujet de l'action. Ie veux dire que si l'action requiert des maisons, & jardins; il faut faire que la Perspective en represente, comme en la premiere. Que s'il est besoin d'vn Palais faire vn, ou deux, ou trois portiques au traivers desquels se verra vn logis magnifique, comme en la seconde. Et si on veut des Bois, des Rochers, des Paysages &c. il faut que la Perspective de la scene les represente. C'est ce qui m'en a fait mettre cy après quelques vnes, afin de donner idée pour d'autres plus belles.

Ie dis donc, que si la loügueur A B, est donnée pour vn Theatre où on veut faire vne Perspective comme la premiere; il faut prendre sur cette loügueur A B le plan des deux chassis de deuant A C. & B D.

L'autre, ou second chassis E F, doit estre plus long que le vuide C D. afin qu'estant reculé de trois piécs pour le passage des Acteurs, les spectateurs qui seront à costé; ne descouurent point de vuide, ou le défaut & bout du chassis où est peinte la Perspective.

Si, sur cette mesme loügueur, on veut faire vne perspective comme la seconde, qui est dessous; il faut prendre les ouvertures du plan du premier, ou des premiers chassis, car on peut en faire plusieurs quand la loügueur est trop grande; mais ils doivent estre en vne ligne droite & n en faire de tous, comme s'ils n'y en auoit qu'vn, comme G H, I K, L M & N O, ne sont que pour vn chassis où il y a trois portiques; au traucis desquels on verra la perspective peinte sur P, V, qui pourroit aussi estre toute d'vne piéce & estoignée de trois piécs. Mais pour faciliter les entrées des Acteurs, qui ne pourroient passer que par p & v, on en peut faire trois chassis separez l'vn de l'autre en ligne droite, & pour lors les Acteurs auroient Q R, & S T, pour aller sur le Theatre, sans qu'on puist voir leur forties, qui sont couuertes des largours I K, & L M.

Si cette Scene doit estre veüe aux flambeaux; il faut attacher ces flambeaux contre les chassis G H, I K, L M, & N O; afin qu'ils donnent la clarté sur P, V, sans qu'ils soient veus des spectateurs.



DJ ij



PRATIQUE II.

POUR FAIRE VNE PERSPECTIVE DE Bastimens, en deux piéces desfachées, & percées.

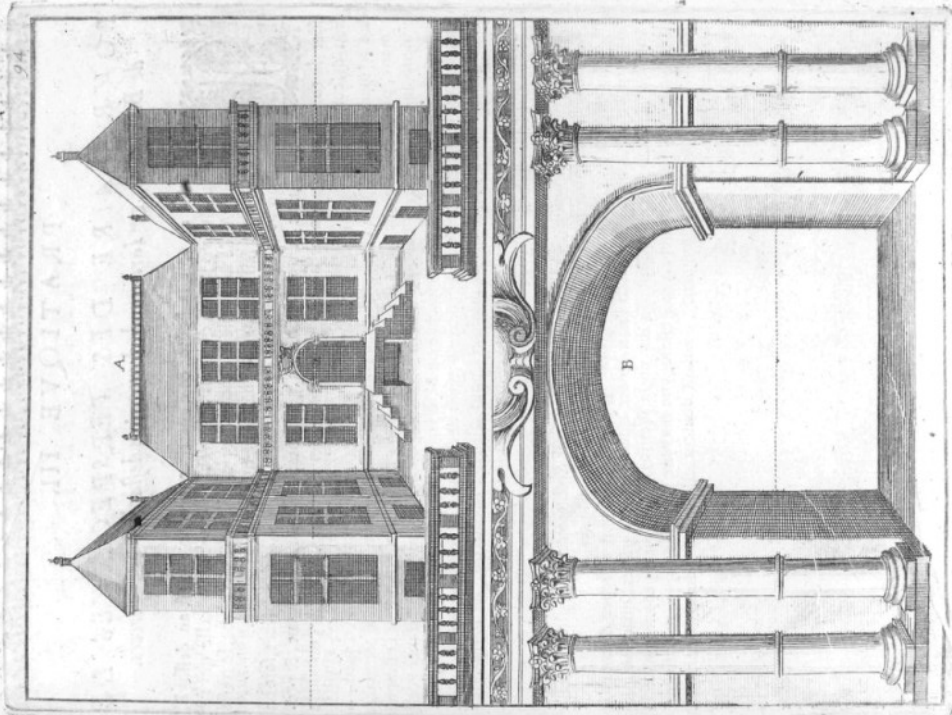


E que nous venons de dire en la pratique & figure précédente, est vn fondement, sur lequel se doiuent establiir, tant celles cy, que toutes les autres qui suivent. Pour lesquelles je dois avertir que l'ordre qui s'y garde, est tout le même qu'aux Perspectives ordinaires: Car encore qu'il y ait deux, trois, & mesme quatre piéces, séparée & enfoncée les vnes plus que les autres; l'on doit garder à toutes, le même horizon, le même point de veü, & encore la même distance: supposé qu'on ne vouldit esloigner ces piéces que d'un pied, ou d'un pied & demy. Toutefois ceux qui voudront procéder dans la justesse, & exactement, pourront adjoüter à la distance des derniers piéces, l'intervalle & l'esloignement de l'un à l'autre. Par exemple, si la piéce B, est à vingt piéds de distance; celle A, qui doit estre derrière & desfachée de B, d'un pied & demy, ou de trois piéds; aura vingt & vn & demy ou vingt & trois piéds de distance, & ainsi des autres.

Je ne donneray point icy les pratiques pour eslever, & mettre, en Perspectives toutes ces piéces; puis qu'elles sont amplement en la premiere Partie de ce Liure; où ie prie le Lecteur de les voir.

L'auterity seulement, que la premiere des piéces, qui est icy B, doit estre toujours la mieux acheüée, la plus majestueuse (si c'est Architecture) la plus parfaite & touchée avec force pour chasser & faire fuire ce qui est apres.

Par exemple, cette porte est de grosse Architecture, bien acheüée & touchée assez rudement, afin de faire fuire l'autre piéce qui se verra au traüers, quand on aura coupé ce qui est blanc. Ce que ie dis de la premiere, se doit à proportion de la seconde, si elle deuoit estre percée; estant vne maxime generale, qu'à mesure que les piéces fuyent, & s'esloignent, d'autant doiuent elles estre adoucies & moins acheüées.



PRATIQUE III.

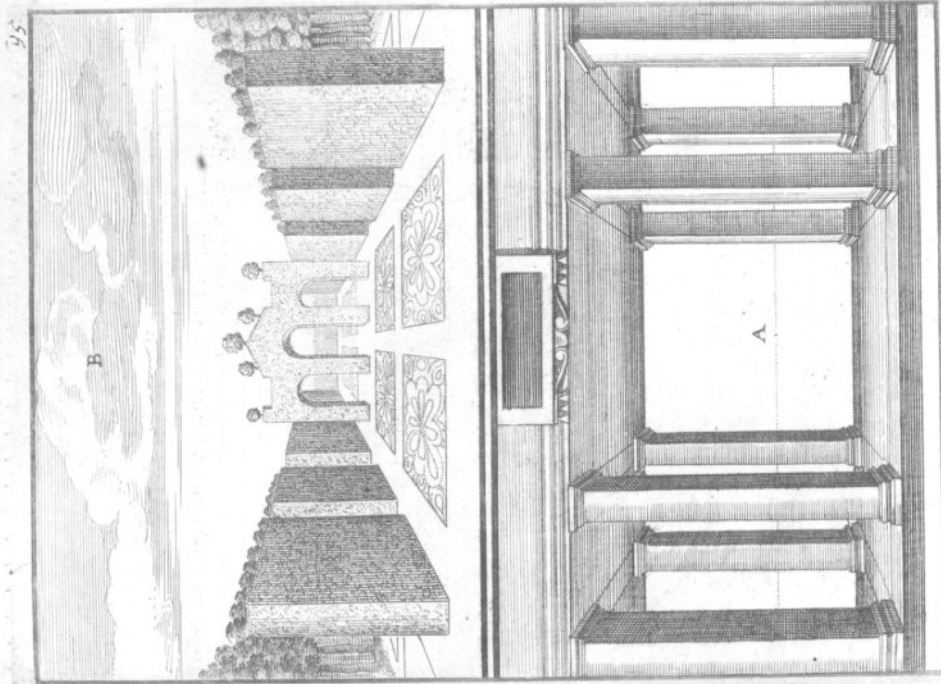
POUR FAIRE DES PERSPECTIVES DE de Bastimens, & Jardins, de deux piéces desfachées, & percées.

**L** suffit de voir la figure, & d'avertir que celle qui est au dessus B, represente vn jardin, qui doit estre veu au trauers de celle qui est dessous A, de la quelle il faut couper tout ce qui est blanc, le reste estant pour faire corps, & chasser ce qui se vera derriere.

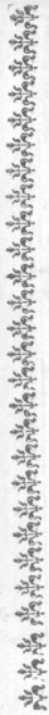
**L** on peut donner plus de hauteur à cette premiere piéce, soit en acheuant la trabéation, ou y adjoutant vn amortillement, & profiler le tout; principalement si cette premiere piéce est dans vne Allée, ou autre lieu descouuert.







Ee

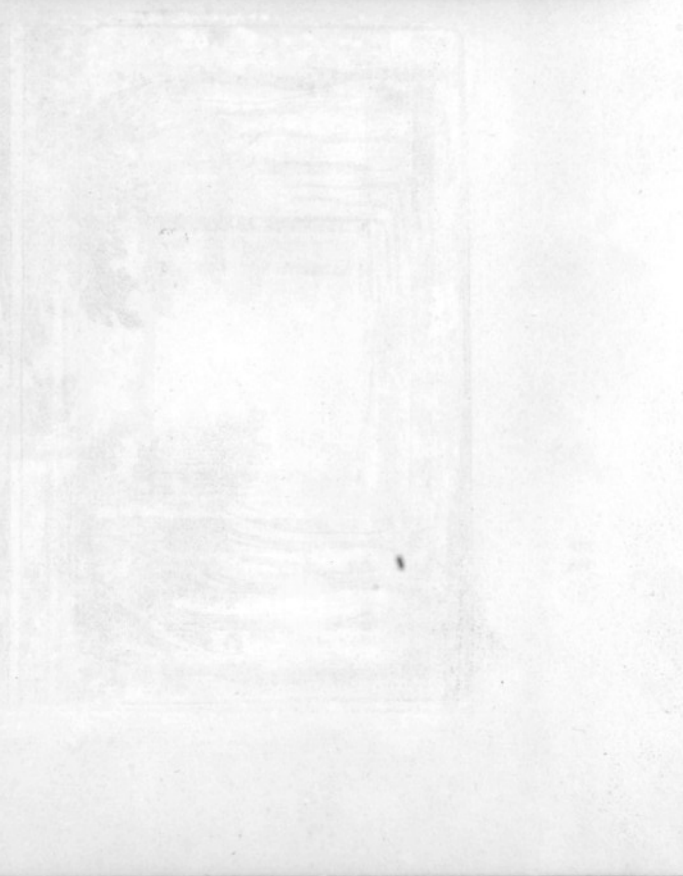


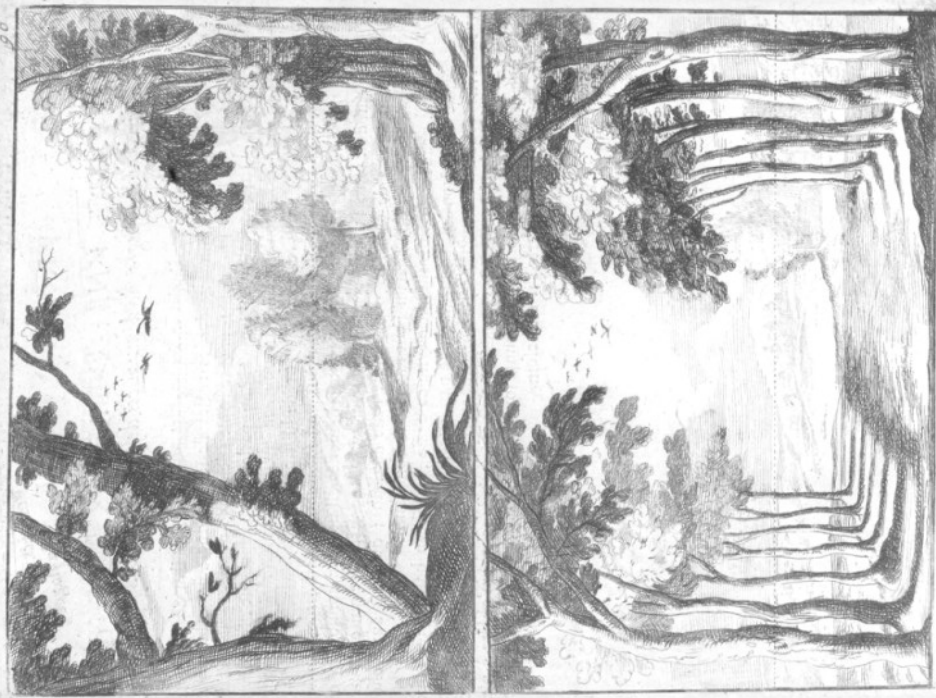
PRATIQUE IV.

POUR FAIRE VNE PERSPECTIVE DE BOIS,  
*ou Paysages, en deux piéces desfachées, & percées.*



E que nous venons de dire pour les piéces de Bâtimens, & Jardins se peut dire des Bois & des Paysages, puis qu'on peut y garder les règles de Perspective, aux vnés comme aux autres, si on veut; Quoy qu'elles ne soient pas nécessaires en celles-cy, veu que les arbres ne laissent pas d'être agreables encore qu'ils ne soient pas plantez en ligne droite, ainsi qu'on void la premiere figure, où ils ny sont pas, & l'autre de dessous où ils y sont, lesquelles pourtant peuvent seruir, l'vne & l'autre, à faire ce que nous proposons, estant de meisme hauteur d'horison: Car si on coupe le vuide de la premiere figure, n'y laissant que les gros arbres de part & d'autre; celle de dessous pourra estre veüe derrière. Au contraire si on vuide celle de dessous, sans laisser autre chose que ces premiers arbres qui semblent commencer vne allée; celle de dessus pourra se mettre derrière, & y estre veüe avec plaisir.





Pl. II.



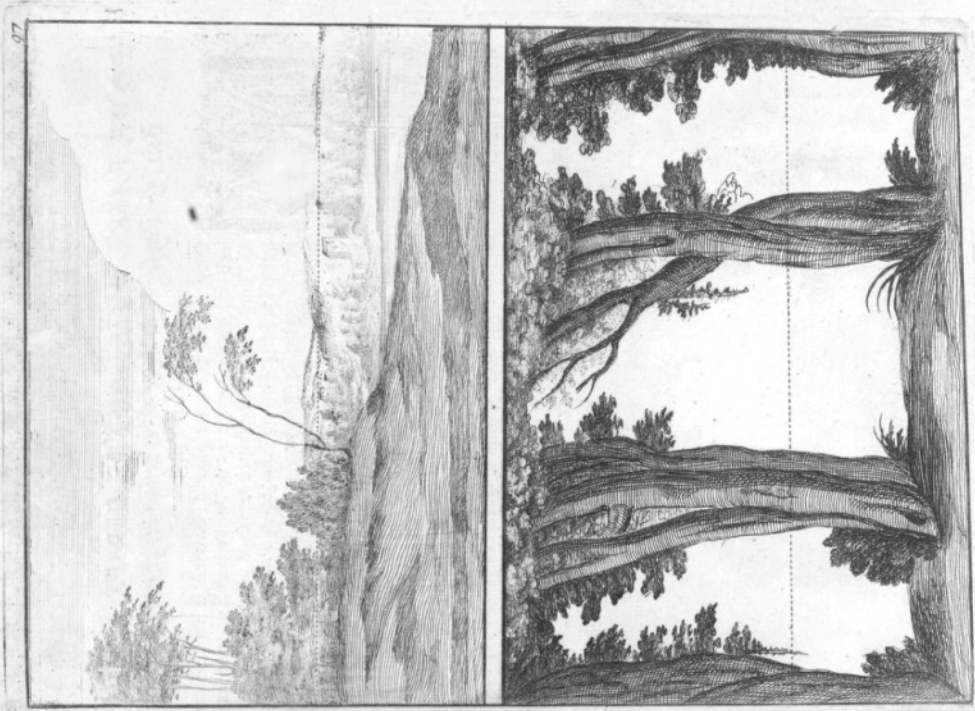
PRATIQUE V.

POUR FAIRE VNE AUTRE PERSPECTIVE DE  
Bois, & Paysages, de deux piéces desfachées, & coupées.

**A**Oicy encore vne autre piéce de Bois où il n'y a aucune su-  
jection à garder les regles de Perspective, sinon la hauteur  
de l'horion: tout le reste n'en demande point, & vn peintre,  
qui n'auroit jamais ouï parler de Perspective, seroit aussi  
bien de celles cy pourueu qu'il fut bon Payager, que le  
plus excellent peintre de l'Europe.

La figure de dessous, où sont ces gros arbres qui l'aissent  
trois ouuerture toutes blanches, fait assez connoistre que  
c'est elle qui doit estre la premiere, de laquelle ayant coupé tout ce qui est vuide,  
on verra au trauers de ces trois ouuertures, celle de dessus; qui n'est autre chose  
qu'un simple paysage, que chacun peut faire selon son plaisir.

Ces piéces peuvent fort bien seruir en vne comédie, ou en vn ballet, les dispo-  
sant comme nous auons dit en la premiere partie de ce Traité feuillet 93. Quoy  
qu'aux vnes & aux autres, nous n'ayons mis que trois arcades, ou trois ouuertures, on  
y en peut mettre bien d'auantage, mais la petiteffe des planches, m'oblige à n'en  
faire que ces trois, qui suffisent pour donner jour aux bons esprits qui scauront bien  
doubler, & tripler ce nombre, s'il est besoin.



E e iij



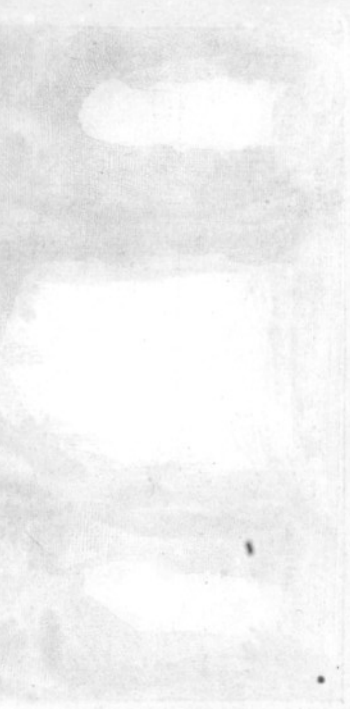
POUR FAIRE VNE PERSPECTIVE DE ROCHERS  
& Paysages, de deux piéces séparées, & coupées.

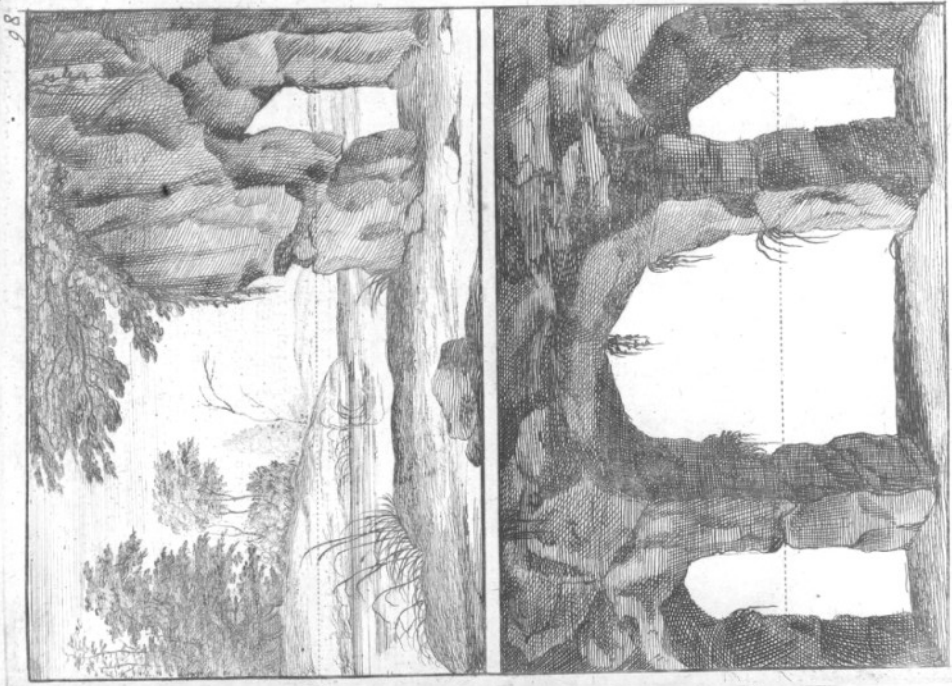
**V**andit à ce qui est de Rochers & des Cauernes; quoy qu'il semble ny estre pas besoin des regles de Perspective, elles y sont pourtant necessaires, car sans elles, on ne peut pas donner les épaisseurs, ny sçavoir de quel costé les prendre, puis que eclaire se trouue que par les points de veue & de distance; C'est pourquoy il est bon de s'en seruir, car qui les negligeroit trauilleroit à l'auenture, & sans raison. Toutes ces regles se trouuent dans nostre premiere Partie.

La piéce de dessus, qui est vn paysage, doit estre regardée au trauers de celle de dessous, de laquelle on doit couper tout ce qui est blanc dans ces ouuertes, qui sont à discretion, tant pour leur grandeur que pour leur forme; On pourroit faire que cette seconde piéce seroit encore de Rochers percés à iour, comme elle est commencée, & au troisiéme enfoncement faire vn autre paysage. Ces trois piéces veues les vnnes au trauers des autres seroient vn enfoncement à terre de veue, & extrêmement esloigné.

Cette piéce & les precedentes de ce Traité, peuent aussi bien seruir, pour des Orairoires, où on met le Saint Sacrement le grand V endredy; en y adjoignant quelque piéce de deuotion, qu'à un bout d'vne Allée & d'vne Gallerie, qu'en vn Alceue, & sur vn Theatre. Et seront pour le moins, vn aussi bon effet aux flambeaux, disposés comme j'ay dit cy deuant, que dans vn plein iour.

La disposition des chassis pourra estre comme en la Pratique I. de ce Traité féuillet 93.





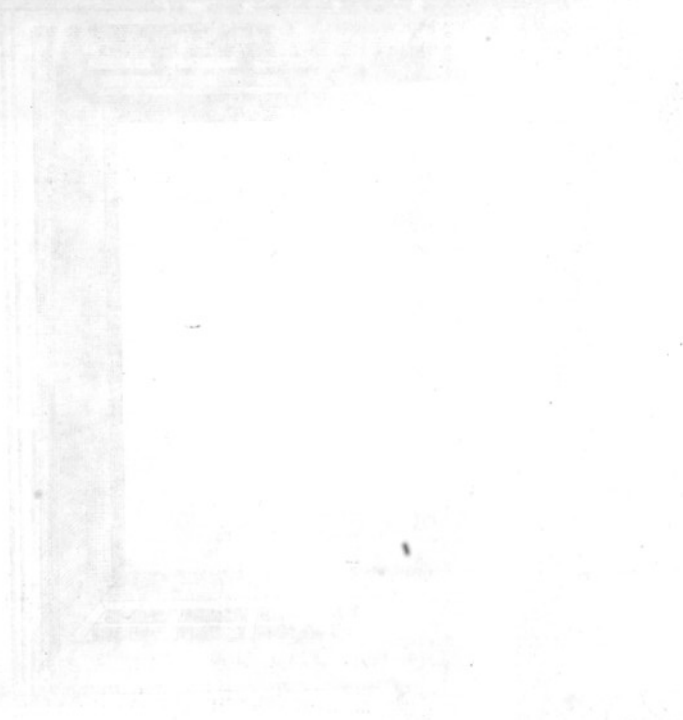
PRATIQUE VII.

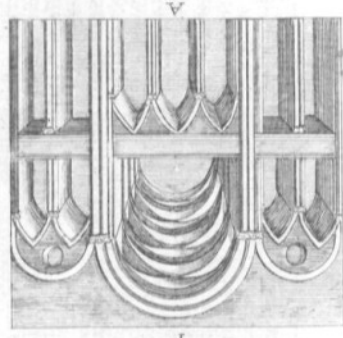
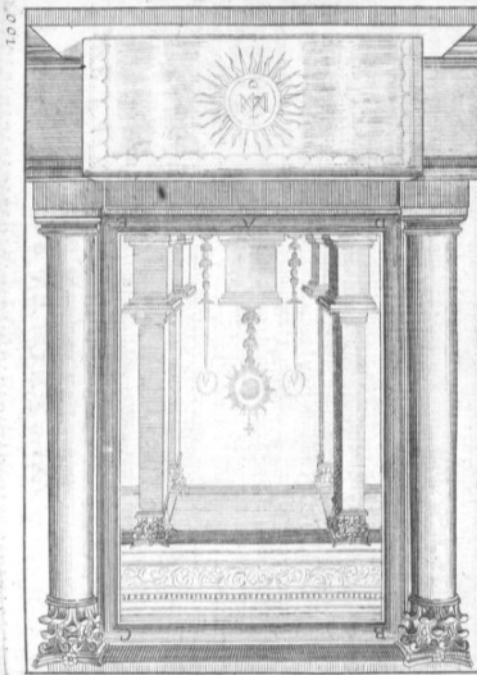
POUR FAIRE LA PERSPECTIVE DVNE SALLE,  
de deux piéces destachées & coupées.



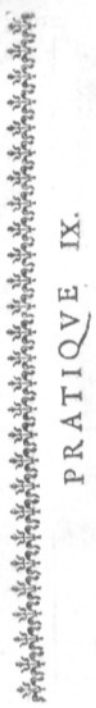
I dans vne Salle, on veut faire paroistre vne autres Salle, soit pour vn Alcôue, ou Theatre; on peut le seruir de cette figure, où l'on prendra la piéce A, pour le premier chaffis; duquel on coupera tout ce qui est blanc, comme le vuide, puis on fera voir au trauiers de ce vuide la seconde piéce marquée B.

Les pratiques pour faire l'vne & l'autre de ces piéces, se trouvent en la premiere Partie de ce Liure seconde Editions au Traité III. feuilloz 54, 55, 56, 57, 58, 59 & 78. où le Lecteur aura recours s'il luy plaist, pour enuier les icônes.





Ff ij



PRATIQUE IX.  
POUR FAIRE VN ENFONCEMENT DE NVEES,  
en Perspective, & représenter vne gloire.

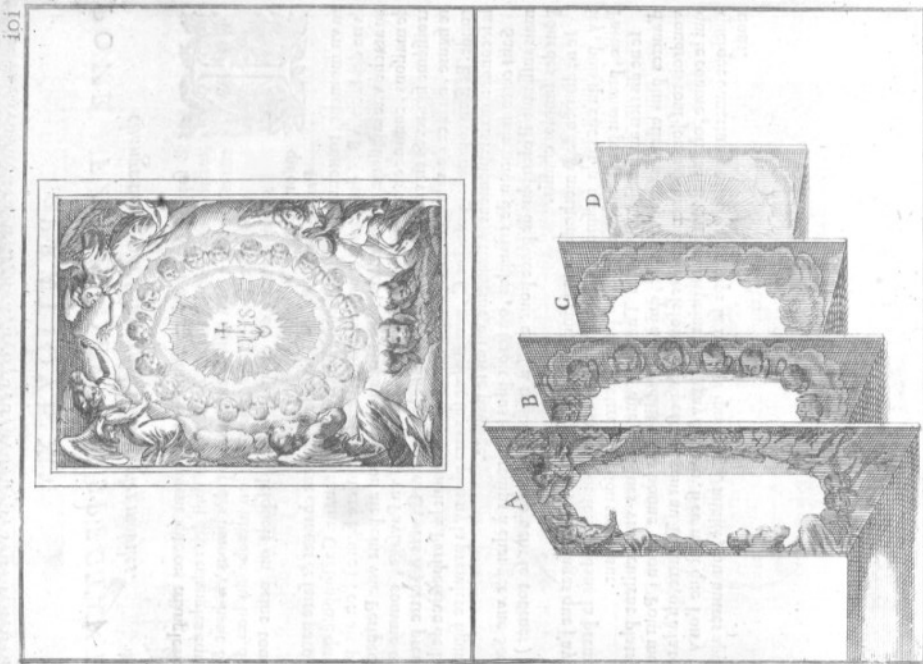


I au lieu de la Perspective, que nous venons de faire voir dans le vuide d'un Tableau, on veut y représenter vne gloire, par vn enfoncement de nuées, mellées d'Anges & de Cherubins, qui paroitra à l'infini: Il faut sur le premier chaffis, comme A, faire les nuées plus rudes & les Anges mieux acheuez. Au second B, où on doit garder la forme de l'ouverture du premier mais moindre; Il faut commencer à peindre les nuées & les Anges vn peu plus doux, & moins acheuez; Au troisieme C, encore moins rudes; & au quatrieme D, quasi imperceptibles. Et ne faut pas que le dernier des chaffis, soit percé, puis qu'il doit terminer, mais on peut le faire transparent, comme de verre, ou de papier huillé & peint, puis par derrière mettre vn grand jour, c'est à dire beaucoup de lampes, ou d'autres luminaires, afin que sa clarté surmonte toutes les autres qui sont devant entre chaque chaffis. Ces chaffis peuvent estre faits de bois, ou de carton, & mesme de papier, & doivent estre dispoicz, comme on les veid en A, B, C, D. donnant au moins vn pied de distance entre l'un, & l'autre.

Tous ces chaffis estant dans l'ordre que ie viens de dire, & placez dans le cadre du Tableau, ou en quelque lieu que ce soit: le tout ne paroitra que comme vn seul champ tout plat & vny, ainsi qu'un tableau si on le regarde de front, comme la premiere figure, mais si l'on vient à varier d'un costé ou d'autre, on verra bien que c'est quelque chose de plus, car on distinguera des nuées qui sembleront aller les vnes sur les autres, les vnes s'ouvrir, les autres se fermer, & croiroit-on qu'il y auroit quelque mouvement, quoy qu'en effect il n'y en eut point.

Si c'est pour mettre le S. Sacrement: il faut le poser entre le premier & le second chaffis, c'est à dire entre A, & B. Je dis si c'est pour y mettre le S. Sacrement: car on peut le servir de ces nuées en des Theatres, & des Ballers, où on veut représenter le Paradis, mesme on peut y faire monter, & descendre des personnes, mettant vne marche au dedans de l'ouverture du premier chaffis; vne autre deux fois aussi haute à celle du second, vne encore plus haute au troisieme, & ainsi des autres s'il y en auroit d'auantage.

Par la mesme inuention, on peut représenter l'Enfer, si au lieu des nuées on peint des feux, & au lieu des Anges, des diables, dragons, serpants, & autres figures épouuantes, qui peuvent estre detachées & mises sur quelques piéces mouuantes, afin de les faire pauser d'un costé d'autre, & par ce moyen rendre la chose plus terrible, & plus ne d'horreur.



I f iij



PRACTIQUE X.

POVR FAIRE DES PERSPECTIVES changeantes, par le moyen des Triangles mobiles.



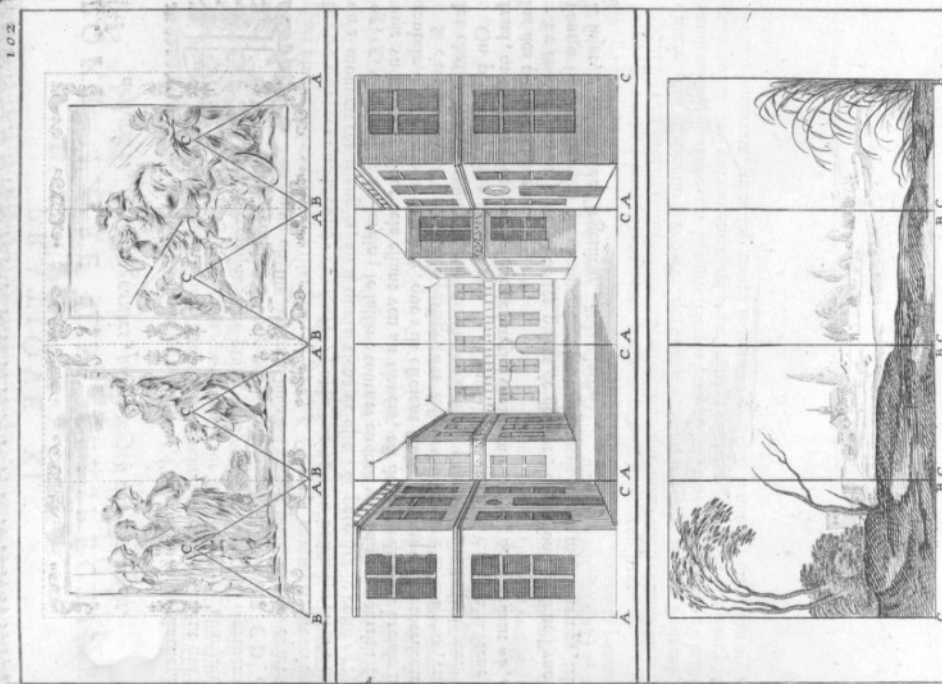
Je suppose parler à des personnes qui sçavent que ces triangles sont des machines, dont la base & le dessus sont deux triangles équilatéraux, attachez à vn effieu, tournant sur des pivots en haut & en bas sur chaque face de ces triangles, on attache du bois, de la toile, du carton, ou du papier, sur lesquels on peint tout ce qu'on veut.

Par le moyen de ces Triangles, on peut changer & faire paroître en vn moment; toute autre chose que ce qu'on voyoit auparavant. Car suppose que sur l'vne des faces A B, ( des quatre triangles qui sont en la premiere figure ) l'on ait peint ou attaché vne tapisserie de haute lice; Que sur l'autre A C, on ait peint vne Perspective de maisons, comme en la seconde figure. Et sur l'autre B C, vn Paysage, comme en la troisième figure. Si en vn mesme temps on pousse les pointes C, vers A, cette premiere figure, ou face de tapisserie ne se verra plus; mais seulement la Perspective de la seconde. Et si on tourne les pointes C, vers B, il ne se verra plus ny la premiere figure ny la seconde: mais seulement la troisième, où est le paysage.

Sans cette invention de triangles, on seroit plus long temps à changer vne Scene: mais aussi faut-il bien plus de place pour eux ( à raison qu'ils doiuent se tourner ) que pour des simples chasses.

Je ne dis rien de la methode pour peindre ces Perspectives, & Paysages que j'ay mis icy, puis qu'elle est la mesme que des autres ordinaires qui sont dedans la premiere Partie, prenant garde seulement de ne point mettre l'horizon trop haut.

Je ne dis rien aussi de la façon des Theatres, que quelques-uns veulent plats, & d'autres plus eleuez sur le derrière, qui à mon aduis est la bonne façon; Pour moy je voudrois tout-jours donner la pente selon la Perspective, tant au Theatre, qu'à la toile qui le couvre, où ordinairement on peint vn air gay & beau, si ce n'est que l'on y faisse quelque ouverture, où en son temps se montre quelque Diuinité, ou autres appartenances.



POUR FAIRE DES PERSPECTIVES  
détachées, & changeantes, par le moyen des Triangles.

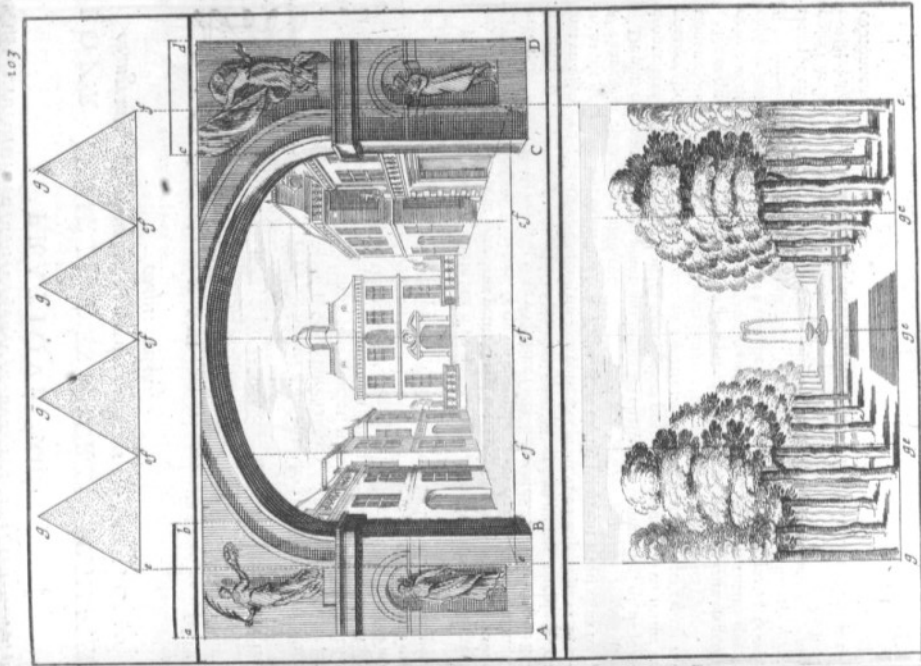
**P**our tromper l'œil plus agreablement, l'on peut encore détacher ces pièces, & faire que les premières demeurant fermes, n'estant que sur vn chaffis, les secondes, qui seront sur des Triangles, changeront deux. & trois fois, avec grand plaisir & satisfaction des regardans.

Par exemple : ayant pour premiere pièce l'arcade *AB, CD*, qui n'est qu'un chaffis, comme on void en son plan, *ab, cd*, & à trois pieds plus loin ceux de quatre triangles, *efg, efg, efg, efg*, comme les precedents. Le dis, qu'apres que le costé *ef, ef, ef*, aura fait voir vn bastiment; il n'y aura qu'a mouvoir ces triangles, ainsi que je viens de dire, & paroistra le costé *eg, eg, eg, eg*, qui donnera vn jardin; le faisant tourner encore vne fois on pourroit faire voir vn paylage; Tout cela estant veu au traucers, e't détaché de cette arcade immobile, aura bien plus de force, que s'ils estoient seuls, comme en la precedente.

Si c'est pour vn Theatre, les passages des Acteurs seront aux deux bouts, entre les chaffis & les triangles, comme on les void sur le plan, au haut de la figure. On peut aussi faire le contraire de ce que dessus. Le veux dire que la scene du fond, ou seconde pièce, peut estre de simples chaffis immobiles; & le deuant *ab, cd*, sur des triangles changeants.

Et encore peut on faire, que les pièces de deuant, & du fond, soient l'une & l'autre sur des triangles qui changeront alternativement, ou en mesme temps, selon le sujet, la volonte de l'Ingenieur, & la place.





68

PRAIQUE XII.

POVR FAIRE DES PERSPECTIVES  
changeantes, & mouvantes, par des machines tournantes, & des  
chassis coulans.



Es deux Pratiques, X, & XI, que nous venons de donner, pour faire des Perspectives changeantes, mouvantes, & detachées, supposent vn espace plus que l'ordinaire des theatres, pour y mouvoir ayement les triangles qui sont au fond; & par ce mouvement, donner vne Scene differente de la premiere.

Que si la place ne permet pas d'y mettre des triangles, & que neantmoins l'on desire & l'on a besoin que la Scene soit changée; il faut pour le fond, se servir de deux chassis qui se couleront entre deux triangles, attachés aux planchers, dessus & dessous, lesquels chassis se joindront justement au milieu; & quand on voudra faire paroître vne autre Scene, qui sera derriere, il n'y aura qu'à les tirer, vn à droit, & l'autre à gauche; si on veut en faire voir vne troisieme; il faut que le second chassis s'ouvre comme le premier. Voila ce qui est pour le fond, marquez sur le plan *a, b, c, d*, pour les coulils.

Pour les corps de deuant, que le fais d'vn angle obtus, pour donner plus de creux aux Perspectives; l'on peut faire deux petites machines en forme de R. hombe, comme ils sont ordinairement aux Theatres, & qu'on les void au plan *A, B, C, D*, qui se mouueroient sur le pivot *E*: ils peuvent faire voir deux faces differentes. Par exemple de Bâtimens, & de jardins, comme il se void en la figure. Si au lieu de ces machines, on met vn pivot, au milieu d'vn chassis, où d'vn costé sera peint vne Perspective de bâtimens, & de l'autre, vne de jardins & payzages. Ces chassis pourront seruir deux fois, & changer de Scene en vn moment.

De plus on peut mettre ces pivots aux bouts des chassis vers la muraille, qu'ils joindront estant ouuerts pour faire voir les autres pièces portées par des bias en forme de potance, qui courent & descourent vn Theatre en moins de rien. Toutes ces inventions ne sont pas à negliger, puis qu'elles peuvent seruir selon les lieux & les temps.

De ce que ie dis de ces Theatres, on peut prendre d'autres pensées, & faire en grand ce que ie ne peux pas en petit. Par exemple, au lieu de deux, ou trois chassis qui se coulent, on peut y en mettre cinq ou six, au lieu d'vne arcade, trois, ou quatre, & ainsi de des autres choses qui peuvent se multiplier. Quand on se serira de Theatres superieurs, c'est à dire d'vn second, & meisme troisieme esrage; il faut se souuenir de disposer l'Architecture de la Perspective, en sorte que l'escalier, pour monter de l'vn à l'autre, serue d'ornement à la Scene, & que le tout soit bien terminé de balustres, ou autres couronnemens.



## **Chapitre 2 :**

# **LES GRANDS THÉÂTRES**

**Figure 231** - Pâris, détails des machines de la Salle de la Comédie de Versailles, Carton RI, 48.



**Figures 232 a-b** - Pâris, détails des machines du Grand Théâtre, Vol. 483, 217 et Carton RI, 32.





**Figures 234 a-b** - Les machines de Versailles vers 1837, plan et coupe F. Nepveu, Musée du Château de Versailles.

**Figure 235** - Charpente de la Salle des Machines au-dessus de l'Opéra. BNF Estampes, Va 219 fol, mf A 16992.



**Figure 236 a-b** - Charpente de l'Opéra Royal, état actuel. Coupe CAD du Service de l'Architecture, château de Versailles, et photo Photos Patrick Tournebeuf.

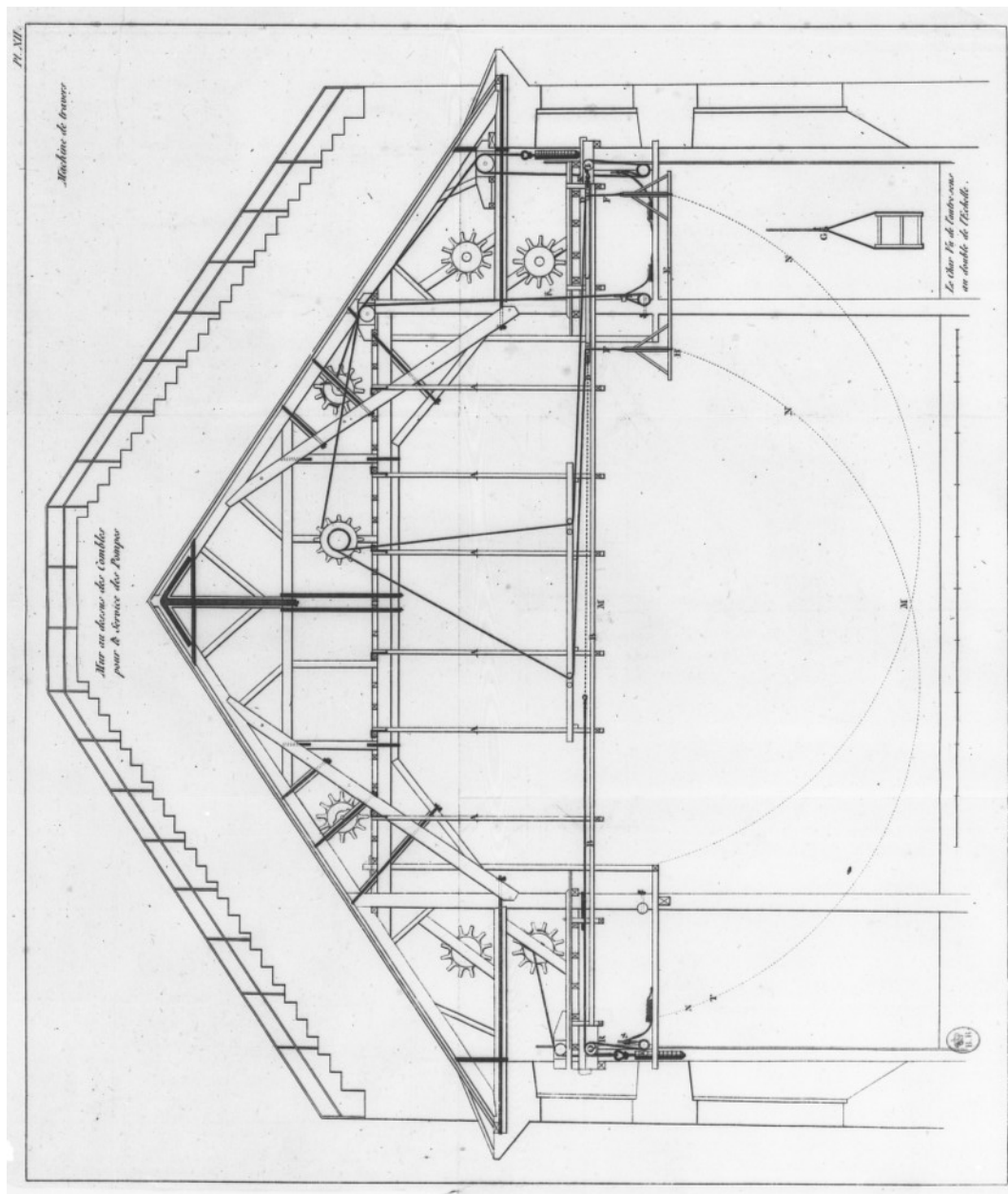
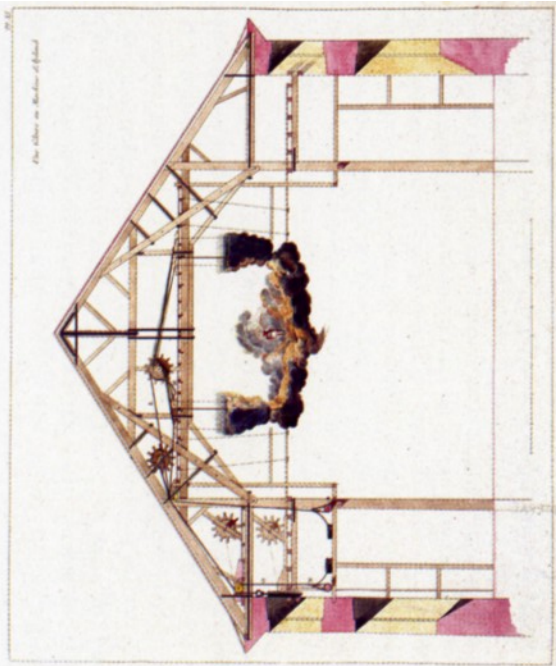
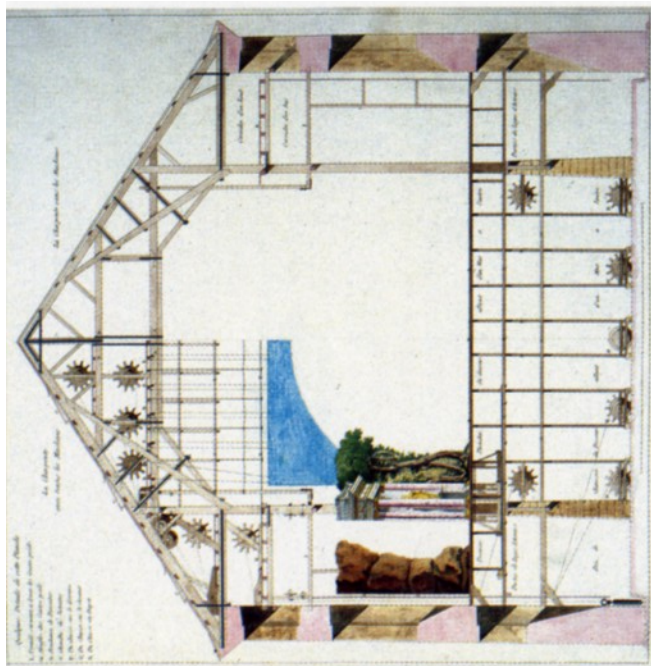
**Figure 237** Opéra royal, treuils des cintres, état avant la restauration de 1957.

**Figure 238 a-b** - Comparaison de la charpente d'un projet de Nicolas-Marie Potain pour Fontainebleau 1778, BNF Estampes Tb1+rés.fol. 65, n+ 439 avec de celle de l'*Essai* de Boullée (1801) et celle de l'Aile Neuve (1786), Paris, Carton RI, 47.

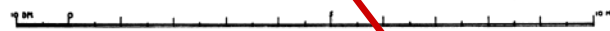
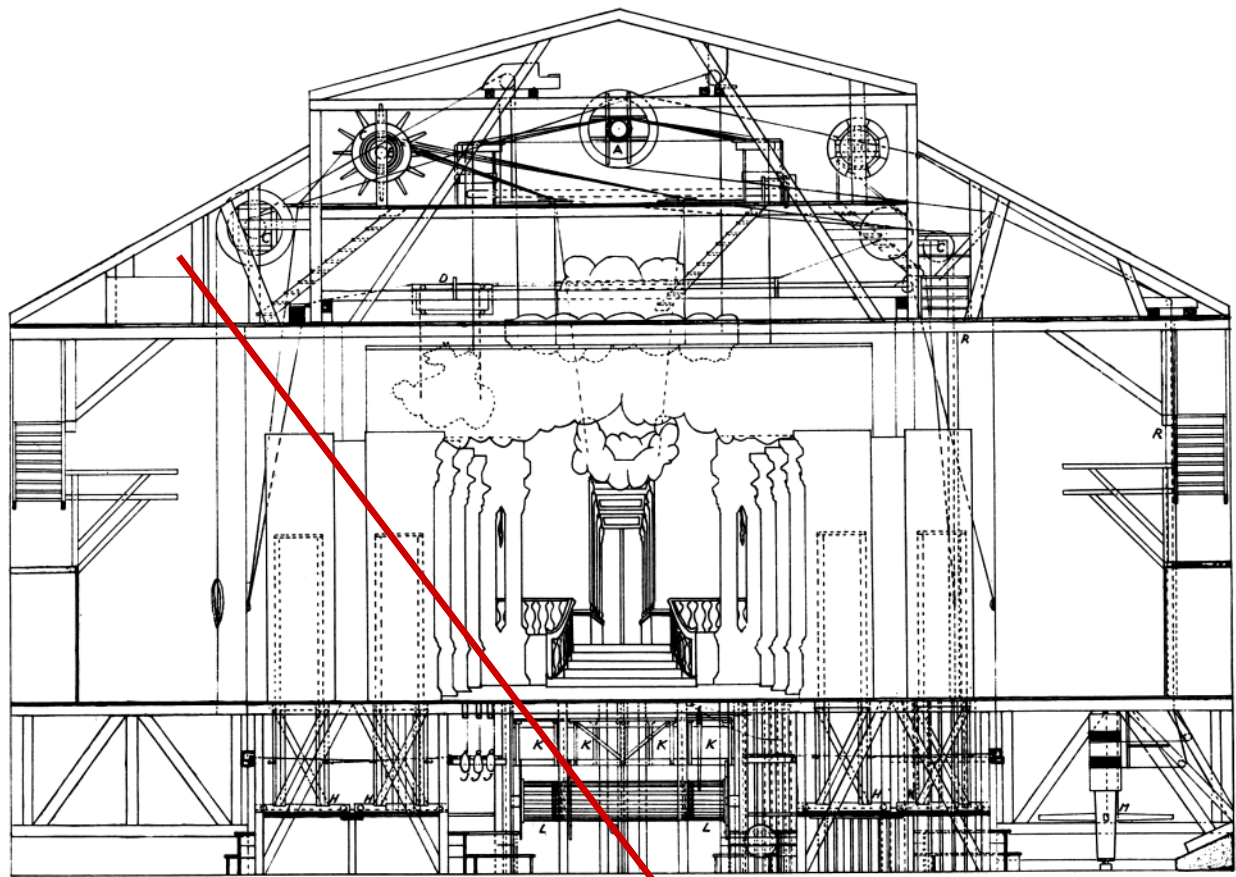




**Figure 239 a-c** - Comparaison de la charpente de Versailles et de celle de l'Essai de Boullet (1801).



**Figure 240 a-c** - Charpentes de l'ancien Lusthaus de Stuttgart par La Guêpière, Vienne Österr. Bibliothek AZ5039 et de Drottningholm (Photo D.Lauvernier).





**Figures 241 a-c** - Vestiges des dessous de l'Opéra Royal après la restauration du XXI<sup>e</sup> siècle. Photos Patrick Tournebeuf.

## **PARTIE 3 :**

# **Problématique des lieux du spectacle à la Cour de France, apports et synthèses**

### *Sous-Partie 1 : espace du jeu scénique, espace du pouvoir*

## **Chapitre 1 :**

# **L'ESPACE DU JEU SCÉNIQUE**

## **L'espace de jeu du théâtre parlé**

**Figure 242** - Décor de Chambre  
Verte par les Slodtz, BNF Opéra  
ESQ [18]

**Figure 243 a-b** - Décor de Salon Louis XIV et de Hameau pour *L'Embarras des Richesses* par Pâris, Vol. 483, 142a.

**Figure 244** Palmier pour *La Naissance d'Osiris*, Fontainebleau 1754, Esquisse des Slodtz, BNF Opéra ESQ [18.

## Public - privé: Les Projets de Pâris pour Versailles

**Figure 245** - Montage Projet de Pâris pour Versailles Carton S1 N°15 et projet pour le Château de Schlessenheim 1714, BNF Estampes Plan du premier étage, Robert de Cotte 197987.

## Chapitre 2 : L'espace palatial du pouvoir monarchique

*Athalie*



**Figures 246 a-c** -  
Le Décor du Temple d'*Athalie*, 1770,  
Coll. Pâris . Vol.453  
n°52, dessin avec la  
mention Machy, et  
détail du lavis de  
Moreau le Jeune;  
Château de Versailles,  
INV. Dessins 1214.



**Figures 247 a**  
**-b** - Le Décor  
du Temple  
d'*Athalie*,  
1770, Coll.  
Pâris, Carton  
R1-18.



## ***SOUS-PARTIE II :***

***La gestion des espaces***

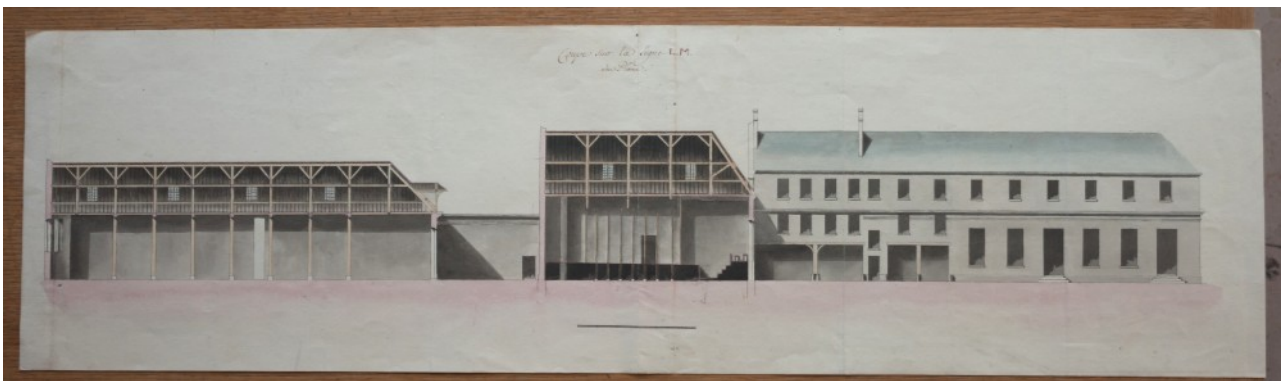
***ou La course à l'abîme***

### **Chapitre 1 :**

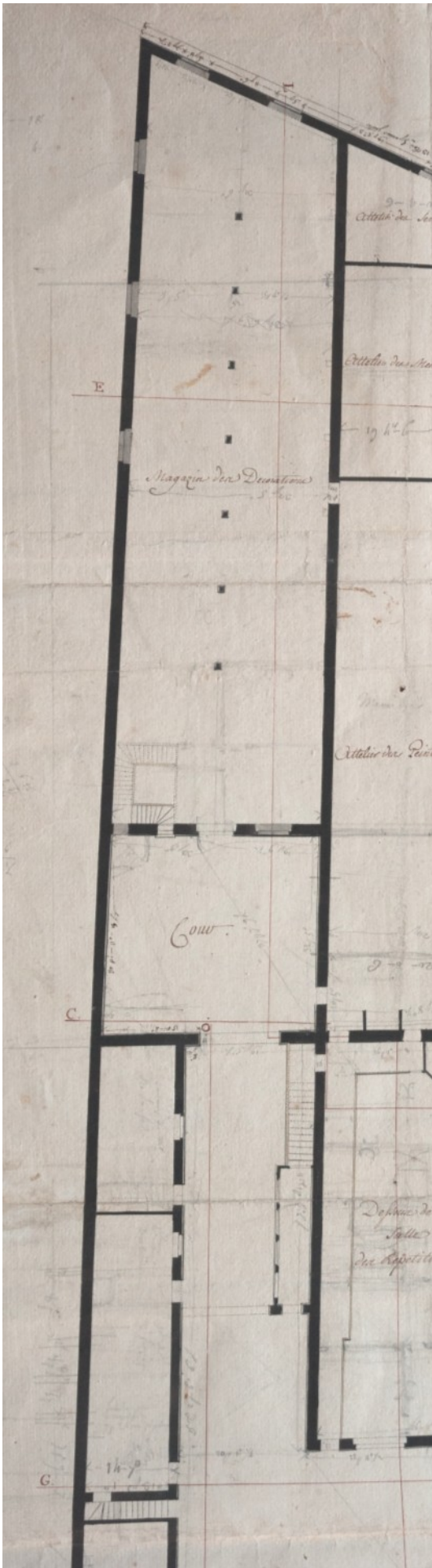
# **LA PRÉPARATION DE L'ESPACE**

# Les Théâtres de répétition aux Hôtels des Menus

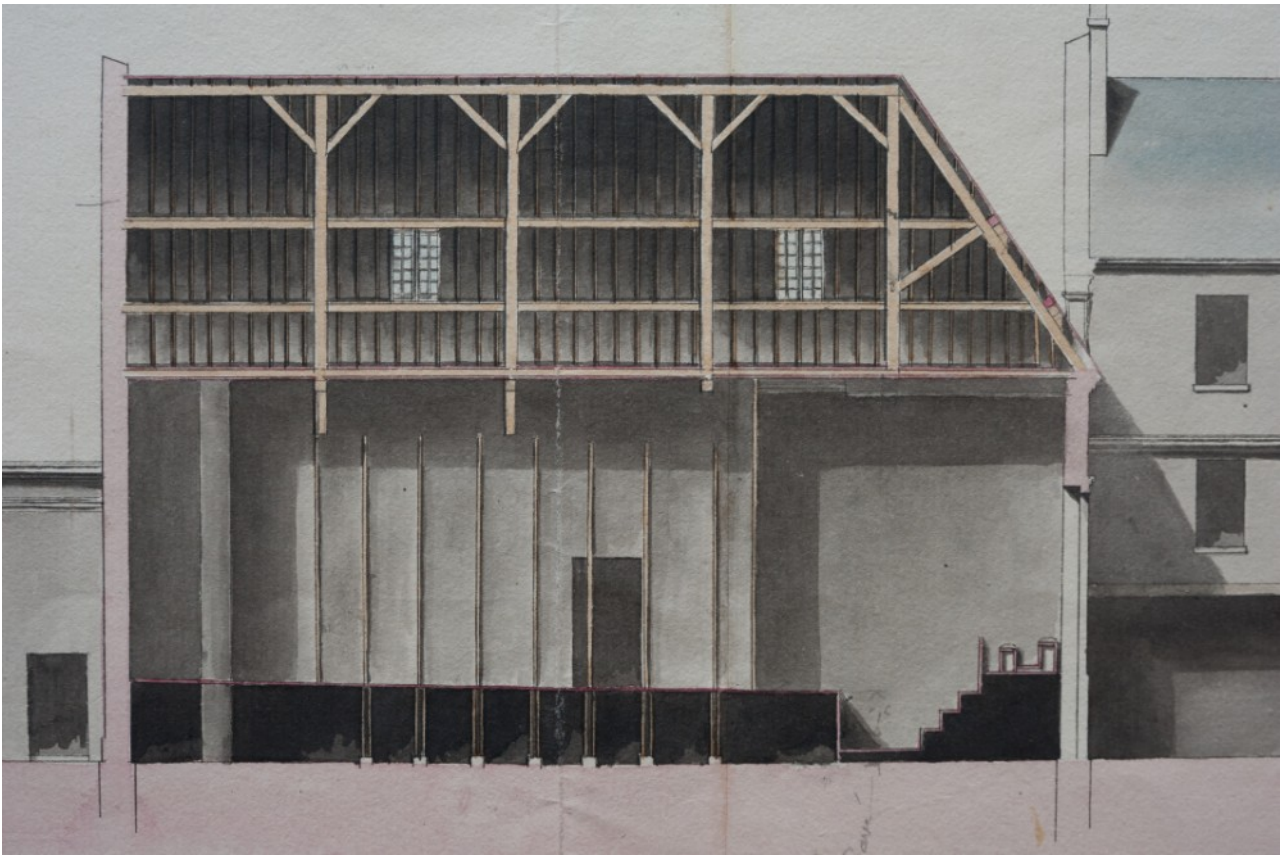
## Hôtel des Menus Plaisirs de Fontainebleau



**Figures 248 a-d** - L'Hôtel des Menus Plaisirs de Fontainebleau, Archives Nationales NIII Seine et Marne 90.



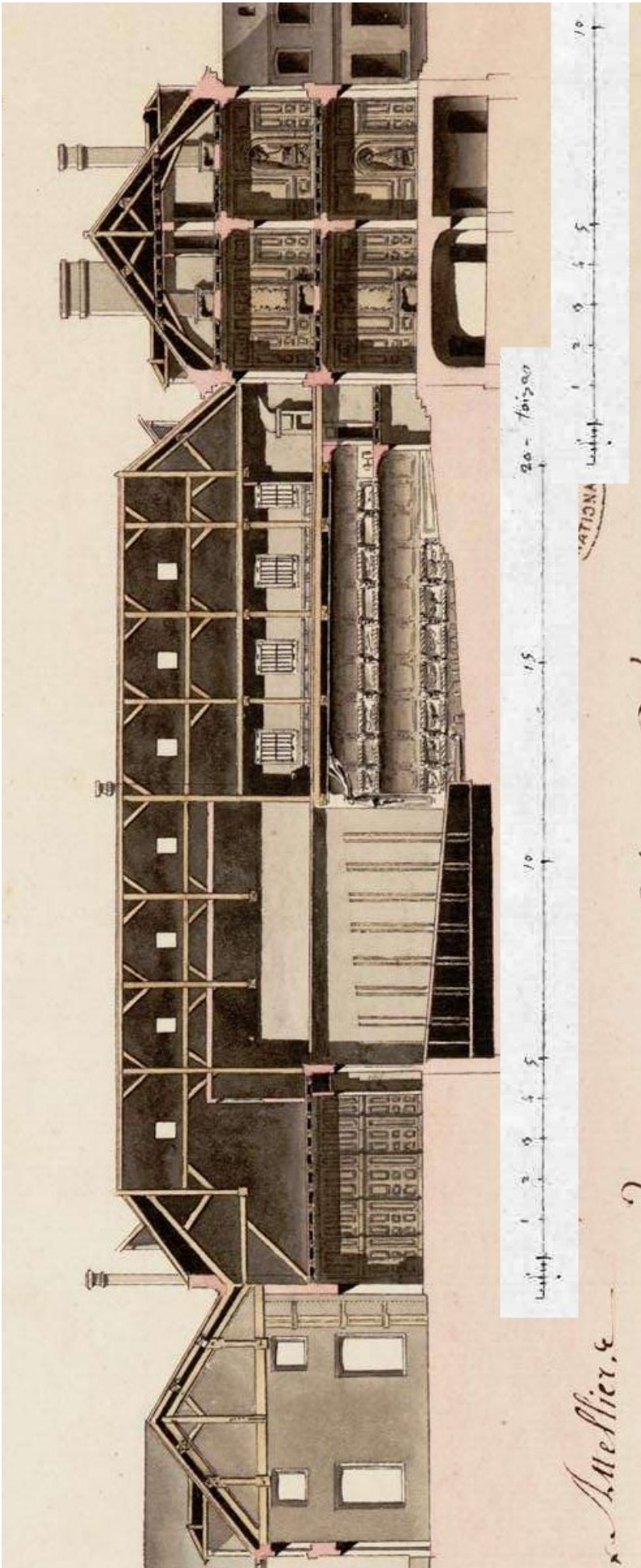
*Quatre sur la figure L.M.  
de la planche.*

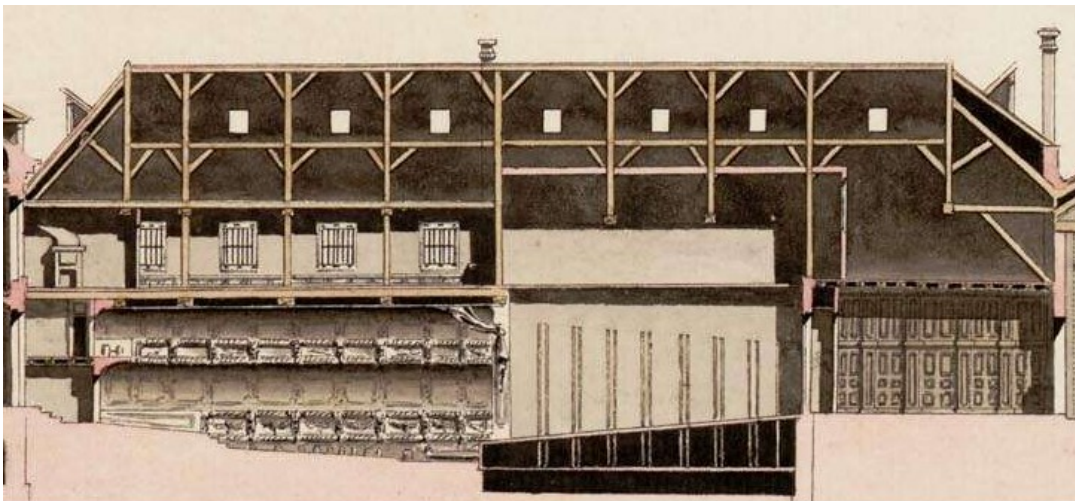




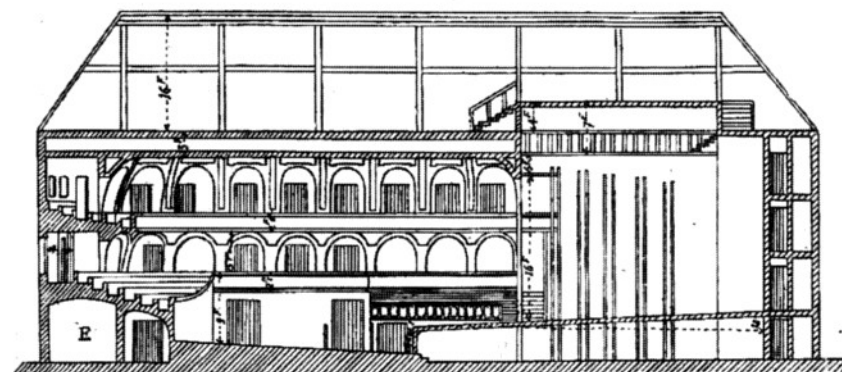






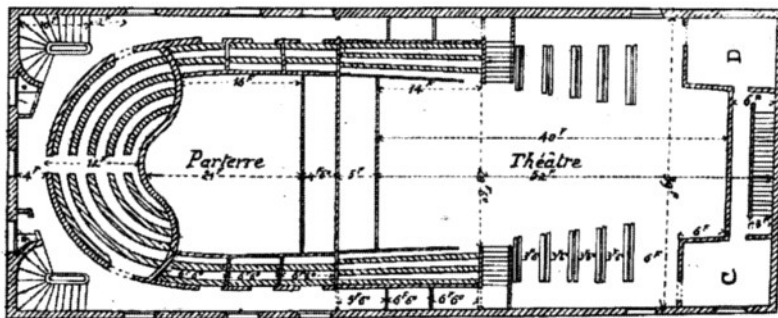


*Salle de l'Opéra Comique de la Foire Saint Laurent*



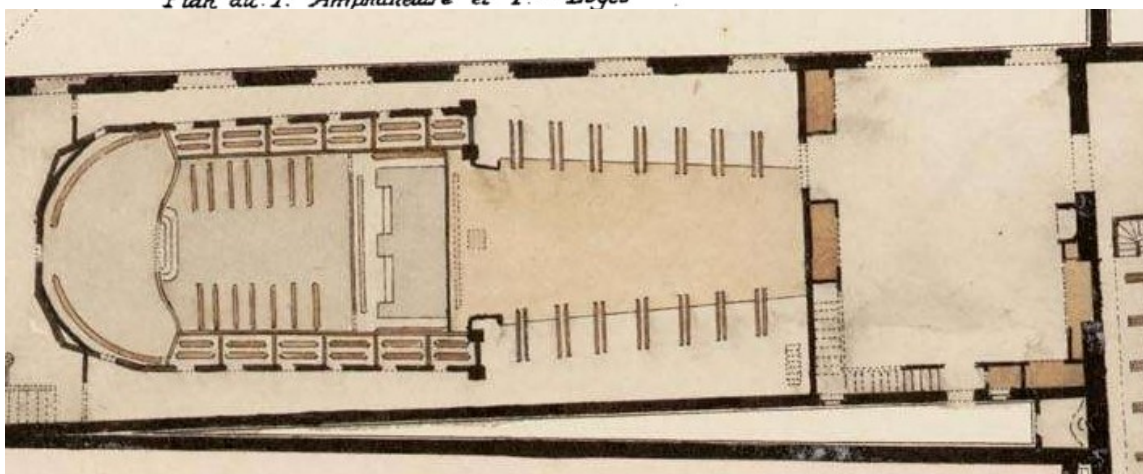
*Dessous du premier Amphithéâtre.*

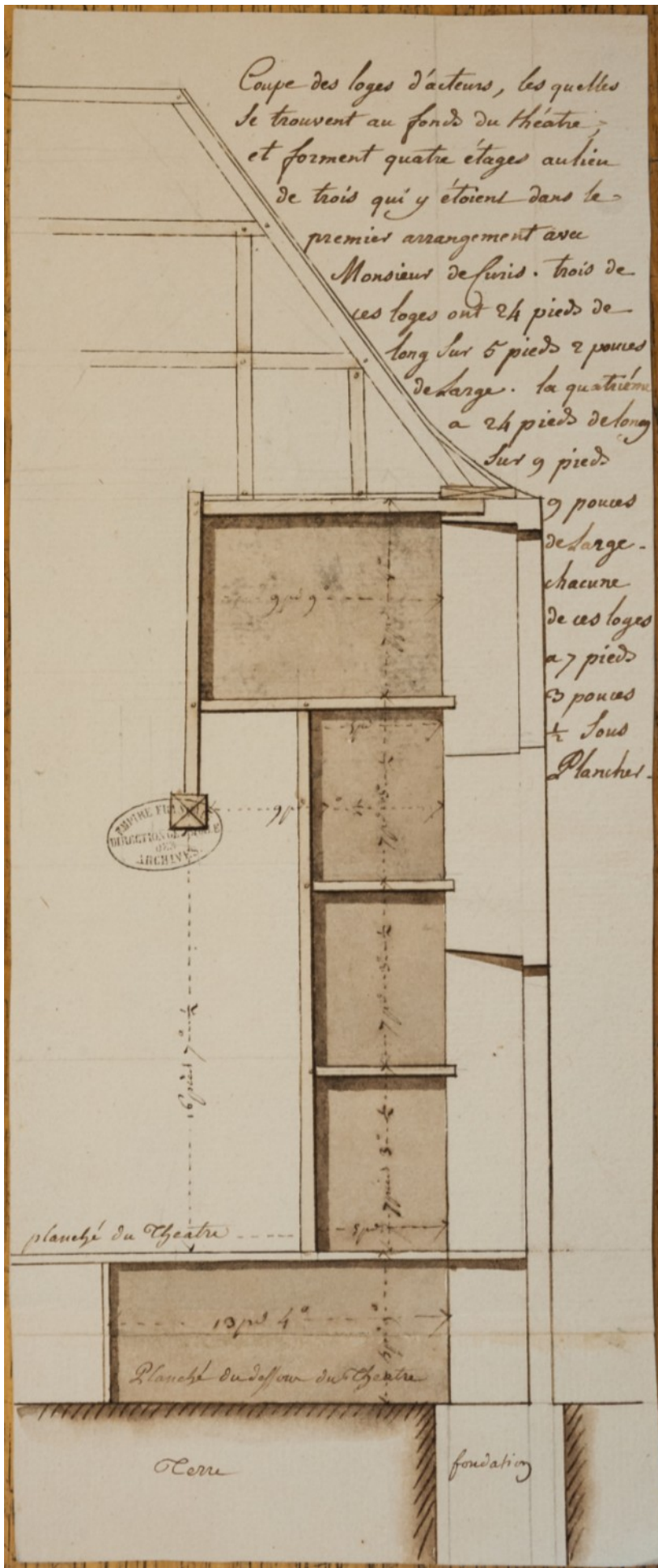
*Coupe sur la longueur.*



*Plan du 1<sup>er</sup> Amphithéâtre et 1<sup>eres</sup> Loges*

**Figures 250 a-b** - L'Hôtel des Menus Plaisirs de Paris, Archives Nationales NIII Seine, comparaison avec la Salle de la Foire Saint-Laurent, Dumont *Parallèle des Plans des plus belles salles ...* 1774.

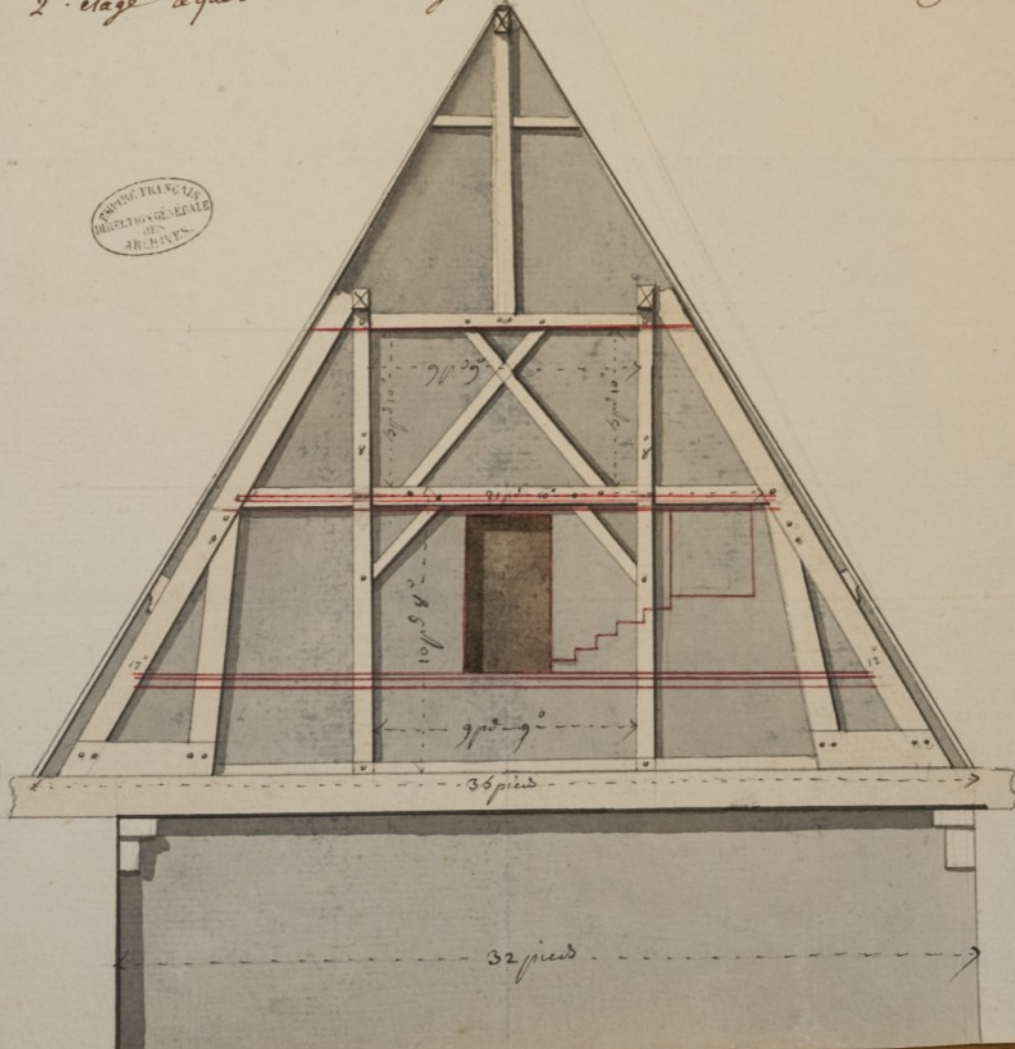




**Figure 251 a-b** - L'Hôtel des Menus Plaisirs de Paris, projets d'aménagement de loges supplémentaires, Archives Nationales O/1/2812/A.

Coupe de la charpente de la salle vive du côté du garde meuble; où l'on voit les 2 planchers qui y ont été pratiqués pour faire des Loges pour les acteurs, et l'escalier qui conduit au 2<sup>e</sup> étage. dans le 1<sup>er</sup> plancher on y a pratiqué plusieurs loges séparées telles qu'on peut les voir dans le Plan: ce qui ne peut s'accommoder dans le 2<sup>e</sup> étage lequel demeurera loge entière à cause du rampant du comble.

ROYAUME DE FRANCE  
 DIRECTION GÉNÉRALE  
 DES  
 ARCHIVES

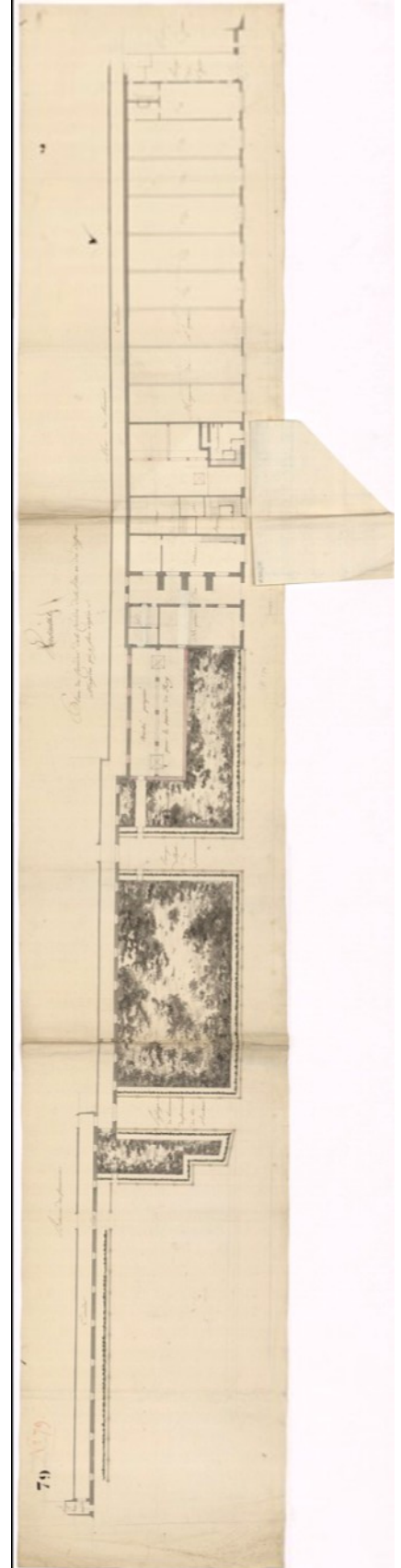
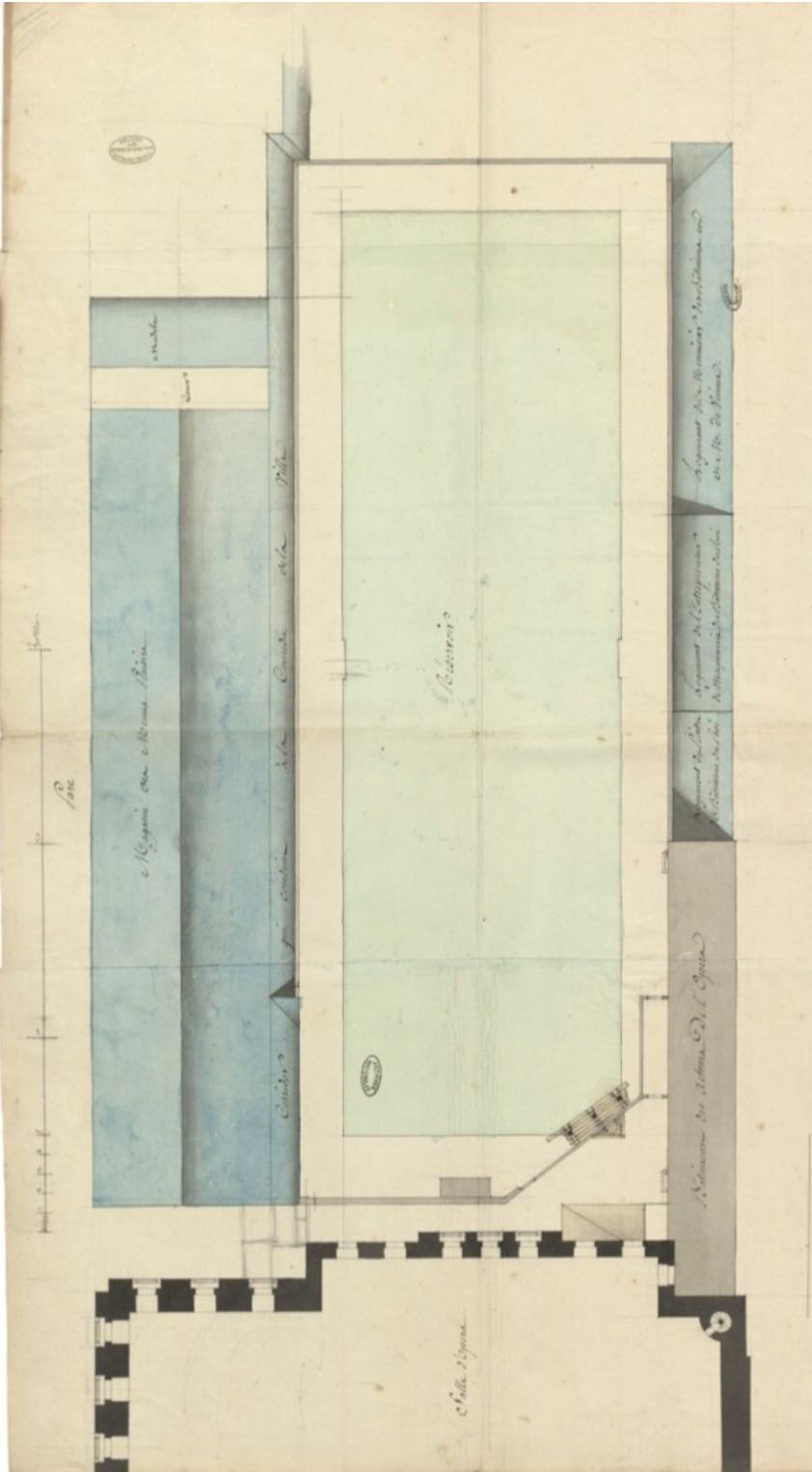


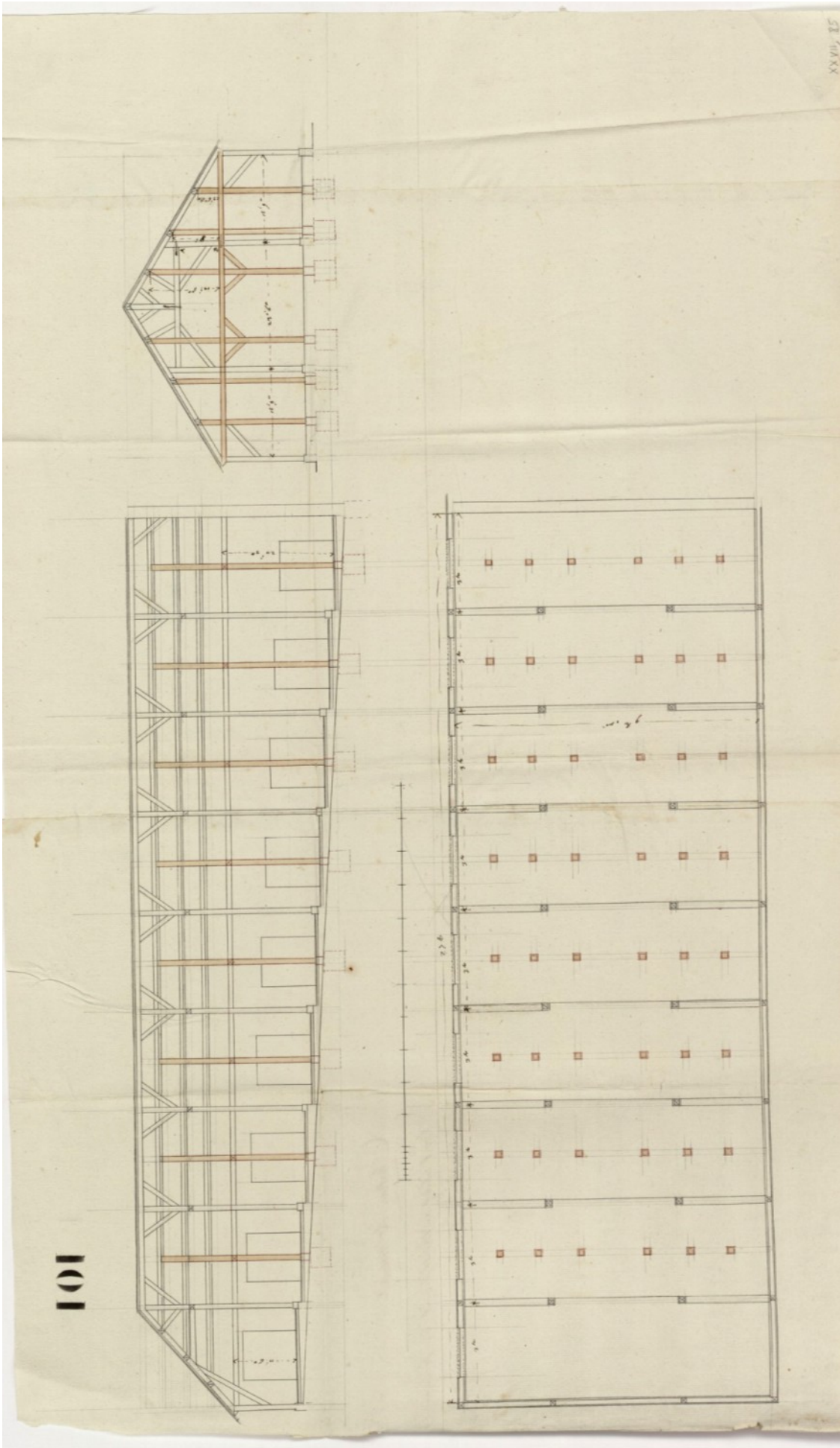




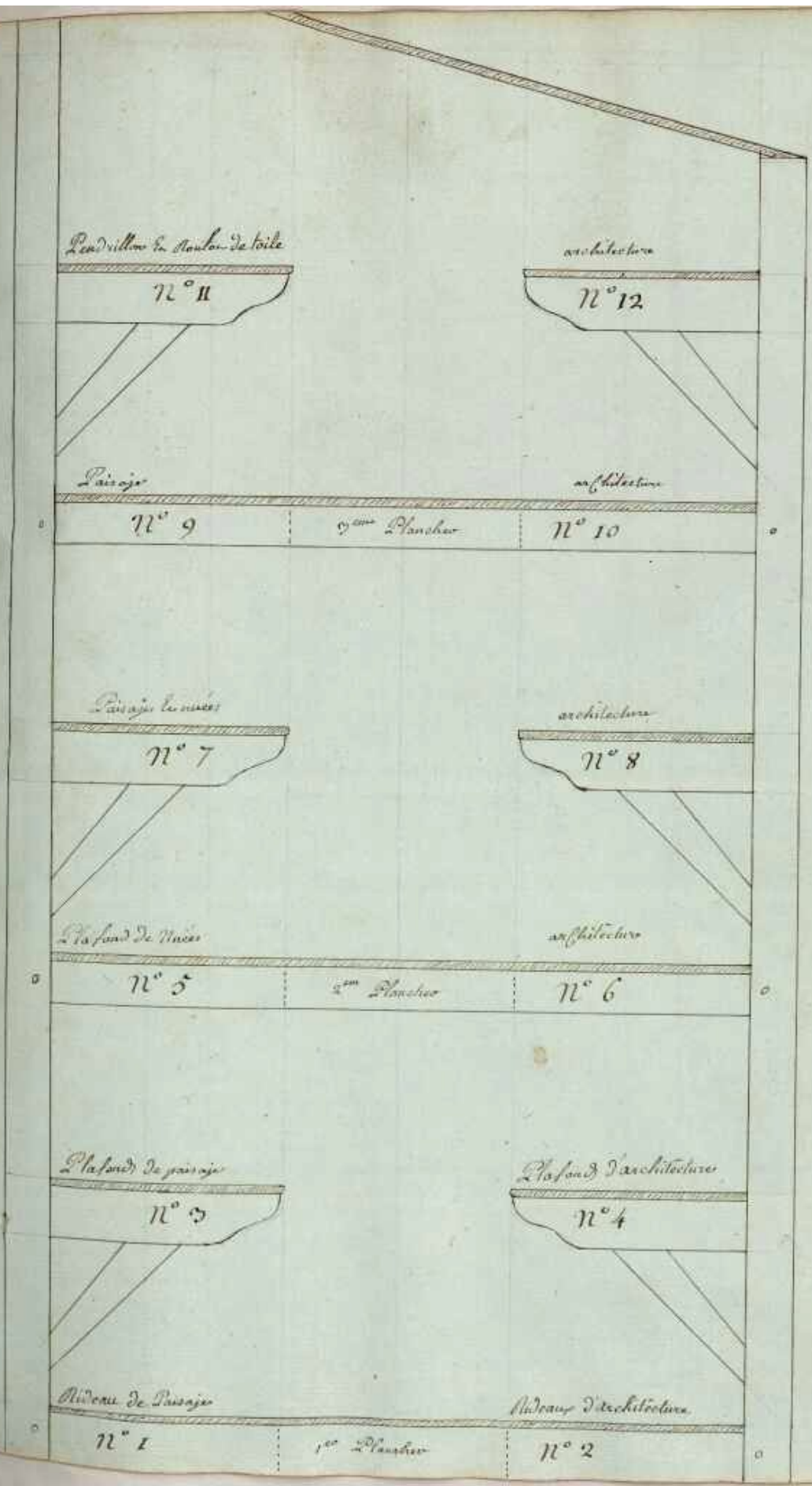


# Les Magasins de décorations





**Figures 253 a-d** - Le magasin des décorations du Grand Théâtre de Versailles, O/1/1767 accompagné d'un mémoire pour éviter la ruine du magasin; coupe des tablettes pour ranger les plafonds de décorations du Grand Théâtre Paris Ms 22 p.321 cf. p.320 .









**Résumé** Les espaces scéniques de la Cour de France sont abordés sur les trois derniers règnes de l'Ancien Régime, à partir d'un ensemble de sources le plus exhaustif possible. Cette nouvelle approche, repose sur le constat que les études précédentes ne se fondaient que rarement sur une identification précise de la nature même des sources qu'elles utilisaient. A l'inverse, la présente thèse propose d'abord une analyse typologique des sources documentaires, le considérable fonds des archives de la Maison du Roi et les documents textuels, iconographiques et imprimés qu'elle a produits, et les rares vestiges conservés. Elle met en place des protocoles adaptés aux fonds: restitution virtuelle, base de données-calendrier pour les lieux de représentation et répétition. Elle expose quelques résultats significatifs de l'efficacité de cette méthodologie, tant pour le règne de Louis XIV aux sources lacunaires mais souvent considérées comme trop connues, que pour les règnes ultérieurs. Notre connaissance des pratiques scéniques, des machines, de l'éclairage, par exemple, s'en trouve enrichie. Apparaît également une constance remarquable des pratiques adaptatives et empiriques de la Cour de France, après la "tabula rasa" de 1659 et les premières voies ouvertes, très vite abandonnées. Se dégage enfin une tentative sans fin de la part des Menus-Plaisirs pour gérer efficacement et économiquement une quantité croissante de lieux et matériels, alors même que la Maison royale ne fait que s'endetter jusqu'en 1789. Cette thèse entend donc ouvrir la voie à de futures recherches sur les spectacles à la Cour de France, ainsi qu'à une meilleure connaissance des lieux grâce aux nouvelles technologies.

## Mots Clés

Théâtre, Cour de France, Spectacles, Archives, Restitution, Base de données

**Abstract** The scenic spaces of the Court of France are studied during the last three reigns in the Ancient Régime, from a set of sources as exhaustive as it can be. This new approach is induced by the observation that previous studies were rarely based on a precise identification of the very nature of the sources they used. Conversely, this dissertation proposes a typological analysis of the documentary sources, especially the huge collection of the archives from the House of the King and the textual, iconographic and printed documents that this administration has produced, as well as rare remains of scenic material. It sets up working protocols adapted to these old sources: virtual restitution, database-calendar documenting the places for performance and rehearsal. The dissertation presents some significant results of the effectiveness of this methodology, both for the reign of Louis XIV with its lacunar sources but often considered too well known, as for later reigns, well documented. Our knowledge of scenic practice, machines, lighting, for example, is increased. There is also a remarkable consistency of adaptive and empirical practices of the Court of France, after the "tabula rasa" of 1659 and the first open ways, very quickly abandoned. The collection of accounting records, which corroborate other sources, shows an endless attempt from the Menus-Plaisirs to manage efficiently and economically a growing amount of places and materials, even though the Royal House is only going into debt until 1789. The dissertation intends to pave the way for future research on shows at the Court of France, as well as to a better knowledge of places, thanks to new technologies.

## Keywords

Theatre, French Court, Spectacles, Archives, Restitution, Database